~~H. XIV. 100.~~

J. Roth.

P. 2. o
136

System

der

Aesthetik.

BIBLIOTHECA
CLERICALIS
RABENHORSTIANA.

Von

Dr. August Kahlert,

Professor an der Universität zu Breslau.

Leipzig,

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel.

1846.

Ὅλως τε ἡ τέχνη τὰ μὲν ἐπιτελεῖ, ἃ ἡ φύσις ἀδυνατεῖ ἀπεργάζεσθαι, τὰ δὲ μιμεῖται.

Aristoteles (Physic. lib. II. cap. 8.)

Vorrede.

Dieses Buch ist aus Vorträgen, die ich wiederholentlich an hiesiger Universität gehalten habe, entstanden, ohne ihre Wiederholung zu sein. Die hier der Aesthetik vorhergeschickten Grundzüge der Psychologie sind Auszug aus einem größeren, bei vergönnter Kraft später zu vollendenden Ganzen. Was den dem allgemeinen nachfolgenden besondren Theil anbetrifft, so hatte er bei der akademischen Ueberlieferung des Lehrstoffs mehr die Gestalt einer Gesammt-Kunstgeschichte erhalten; hier aber verlangte das vorzulegende System der einzelnen Künste die schärfste Gliederung. Die Entstehung des Buchs aus Vorträgen erklärt übrigens dessen Form. Für Belebung des Interesses schien sie mir brauchbarer, als die sonst wohl übliche Eintheilung in Paragraphen, welche den freien Fluß der Gedanken oft widernatürlich einzwängen.

Sollten Anhänger ältrer Ansichten die sogenannte Redekunst oder Rhetorik in diesem Systeme vermissen, so habe ich ihnen nur zu erwiedern, daß sie nicht hineinge-

hört, weil sie von der Aesthetik nur Mittel leiht, und auf andrem Grunde als diese Wissenschaft ruht. Rhetorische Begeisterung ist eine andre als künstlerische, ist nämlich von ethischer Natur. Mir erscheint diese von Theremin schon vor einem Menschenalter gegebene Bestimmung immer noch als die richtigste, obgleich neuere Bestrebungen, wie von G. C. J. Hoffmann (Philosophie der Rede, Stuttgart 1841) und von F. A. Märcker (Einleitungsvorlesung, Berlin 1843) um so mehr Berücksichtigung verdienen, als unter allen Disziplinen der praktischen Philosophie am Längsten die Rhetorik vergessen worden war.

An mehren Stellen meines Systems ist von dessen Verhältnisse zur Philosophie Hegels die Rede. Auch davon habe ich hier noch ein Wort zu sagen. Fast zwanzig Jahre sind vorübergegangen, seitdem ich vor Hegels Katheder zuerst seine Worte vernahm. Von schwankenden Zukunftsträumen bewegt, hielt ich damals mich weit eher für die Pflege einer von mir geliebten Kunst als der Wissenschaft berufen. Zu den Motiven, welche meine Selbstbestimmung umgewandelt haben, darf ich zwar das durch jenen welthistorischen Denker in mir entzündete Bedürfniß nach dialektischer Betrachtung der Dinge rechnen, aber zugleich nicht verschweigen, daß schon damals seine metaphysischen Ergebnisse mich mehr beängstigten als befriedigten, und daß mir ein andres Ziel erst im blassen Nebelbilde, dann immer deutlicher als erreichbar vorschwebte. So ist es wohl Manchem ergangen, der bei unbedingter Unterwerfung seiner Individualität unter

jenes philosophische Dogma sich nicht beruhigen konnte. Weder den Ruhm noch den persönlichen Dank, welcher dem Lehrer gebührt, kann dies hindern oder im Geringsten schmälern. Selbst der aus der Identitätslehre zum Theismus sich durcharbeitende J. H. Fichte hat ja in seiner Tübinger Antrittsrede kürzlich ausgesprochen, daß „Hegels System der gemeinschaftliche, nicht zu umgehende Ausgangspunkt, an dem alle neuere Philosophie sich zu orientiren habe, sei, und die eigentliche Frage der Zukunft in seinem Schooße trage." Auch die Werke von Weiße und Braniß enthalten gerade in ihren polemischen Stellen Bestätigung jenes Satzes. Solche Bestrebungen, das Vorhandene nicht zu negiren, sondern weiter zu führen, sind nun aber neuerlich mit dem Namen „Pseudohegelianismus" belegt worden, ein schon deshalb falscher Ausdruck, weil er ebensowohl auf diejenigen Philosophen angewandt werden müßte, die lediglich praktische Zwecke kennen, zu deren Unterstützung Hegel herbeiziehen, und indem sie seine Lehre mit allerhand Zuthaten versetzen, deren speculativen Gehalt völlig heraustreiben. Jedes weltgeschichtliche System erlebt nun einmal in seiner Fortwirkung nothwendige Umbildungen, um eben hierdurch nur dem alten Satze von der Unendlichkeit der philosophischen Arbeit zum neuen Beweise zu dienen. Für Erfolg und Ansehn der Wissenschaft ist Einmischung der Leidenschaft in ihre Streitigkeiten für immer wegzuwünschen. Bewundern ohne zu beneiden, Widerstand leisten ohne zu hassen, Beides fordert die Philosophie von ihren Jüngern; wem Eines

von Beiden unerreichbar ist, der mag auf irgend anderm Gebiete zu bedeutenden Thaten und Erfolgen berufen sein, wenn er aber an philosophischer Arbeit sich betheiligt, so wird er stets mehr verwirren als fördern.

Breslau, 1. Januar 1846.

August Kahlert.

Uebersicht des Inhalts.

Seite

Einleitung ..... 1— 16

Vorbereitender Theil.

Grundzüge der Psychologie.

I. Anthropologische Grundbedingungen ..... 19— 32.
II. Sinnlichkeit. — Gefühl, Phantasie, Verstand ..... 33— 62
III. Vernunft. Philosophischer Begriff der Liebe. Geist, Gesinnung, Gemüth. — Blick in die Metaphysik ..... 62— 86

Allgemeiner Theil.

I. Idee und Ideal. Triplicität der Idee. Idee des Schönen. Die Häßlichkeit und deren relative Bedeutung ..... 89—103
II. Das Naturschöne. Idealität des Weltganzen ..... 103—120
III. Das Kunstschöne. Der Künstler ..... 120—142
IV. Das Kunstwerk und dessen Wirkung ..... 142—152
V. Das Erhabene und das Rührende ..... 152—167
VI. Das Tragische ..... 167—179
VII. Das Lächerliche und der Spott ..... 179—194
VIII. Das Komische ..... 194—210
IX. Geschichtliche Entwickelung des Ideals ..... 210—226

Besonderer Theil.

I. Die einzelnen Künste ..... 229—243
II. Die Dichtkunst ..... 243—290

	Seite
III. Die bildenden Künste. — Die Baukunst	291—311
IV. Die Bildhauerei	311—332
V. Die Malerei	332—354
VI. Die Künste der Bewegung	354—363
VII. Die Tonkunst	363—401
VIII. Die Kunst der Gebehrde	401—414
IX. Die darstellende Kunst	415—432
X. Schluß	432—440

Einleitung.

Einleitung.

Einleitung.

Die geheimnißvolle Wirkung, welche auf das menschliche Gemüth Werke der schönen Kunst ausüben, ist eines jener ewigen Räthsel, zu deren Lösung die Wissenschaft immer wieder aufs Neue aufgefordert wird. Von zwei Seiten her, in der Erkenntniß der dem Künstler dienstbaren Naturstoffe, und der von den Gesetzen ihrer Anwendung werden an der Hand der Erfahrung manche sichtbare Fortschritte gemacht; dem scharfen Blicke des Naturforschers enthüllt sich eine Beziehung der ewig schaffenden Kräfte nach der andern; öffentlichen Lehranstalten für angehende Kunstjünger wird überall immer sorgfältigere Pflege. Solchen Bemühungen zum Trotze sind die Schwankungen des Geschmacks unter den Genießenden, und die harte Begegnung widersprechender Grundsätze unter den Schaffenden unvermindert geblieben, so daß nur ein einziger Gewinn, nämlich der, daß man allmählich die streitenden Ansichten schärfer auszuprägen, den Widerspruch also in seiner ganzen Bedeutung zu erkennen sich bemüht hat, daraus hervorgegangen ist. Ein Gewinn ist dies zu nennen, weil es den Drang verräth, den Streit zu entscheiden, und weil es durch die Beziehung alles des im Zwiespalte begriffenen Einzelnen auf ein Allgemeines, welches ihm zum Grunde liegen müsse, Schritte, die dieser Entscheidung entgegenführen, erzeugt. Daß man in allen

menschlichen Dingen gegenwärtig gern auf ein Letztes, auf eine für alle Fälle anzuwendende Formel zurückgeht, bezeichnet eben den philosophischen Drang unseres Geschlechts, der nur selbst wieder, je eifriger er im Gebiete der Abstraktion, in der Welt des Uebersinnlichen seine Kämpfe vollführt, plötzlich die zürnende Stimme von Gegnern erweckt, die nichts als die sogenannte Erfahrung für untrüglich gelten lassen wollen. Wenn jene in sich selbst gekehrten Männer Gefahr laufen, sich im Leeren zu verlieren, so werden diese durch die vermeintliche Belehrung jedes Augenblickes Zerstreuten in einem endlosen Chaos auch nicht heimisch. Sie sammeln wie die Bienen, aber ohne deren Instinkt für systematische Verwendung zu besitzen, erndten also nicht die Frucht ihres Fleißes, der vielmehr von den Andern für deren eigenen und den wahren Vortheil der Wissenschaft verwendet wird, so daß das Ganze derselben freilich nur durch diese Gegenseitigkeit gedeiht. Ein doppelter Kampf wird bemerkbar, einer, der uralte zwischen den Theoretikern und den Praktikern überhaupt, und wieder einer unter den Theoretikern selbst, die entweder von der Erfahrung zum Lehrsatz, also vom Besondern zum Allgemeinen, sich erheben, oder von dem Lehrsatz zur Erfahrung, also vom Allgemeinen zum Besondern herabsteigen. Kein Wissenszweig ist hier ausgenommen; Staat und Kirche erfahren die Wirkungen jenes Kampfes und gleiches Loos trifft die schöne Kunst, deren Erzeugnisse Streit erwecken, theils darüber, ob sie Gefallen oder Mißfallen erregen, theils ob ihnen allen überhaupt ein ewiger, bleibender Sinn als der des vorübergehenden bloßen Unterhaltungszweckes zugestanden werden könne.

Die Künstler, die Lehrer der Kunst, die Liebhaber, die gedankenlosen Müssiggänger lassen sich täglich über die Kunst und deren Wesen vernehmen; sie Alle brauchen das Wort „schön" zur Bezeichnung ihrer beifälligen Ansicht, und werden, indem sie dieselbe begründen wollen, oft ohne es zu

wissen philosophisch, da diejenige Wissenschaft, die seit etwa hundert Jahren mit dem Namen: „Aesthetik" belegt, ein Zweig der Philosophie, sich nun einmal von philosophischer Geistesthätigkeit nicht trennen läßt. Dieser Name der eine „Wissenschaft der Empfindungen" ausdrückt, ist nun auch durch den andern: „Philosophie der Kunst" verdrängt worden, wobei die Rücksicht, daß die Kunst und deren Erzeugnisse vorausgehen mußten, ehe an eine philosophische Ergründung ihrer Geheimnisse gedacht werden konnte, maaßgebend war. Mit dem Worte „ästhetisch" aber, das dadurch so wenig außer Gebrauch gekommen ist, daß es vielmehr noch in Aller Munde lebt, verbindet sich oft mancher ganz willkührliche Begriff, was denn auch bei den verschiedenen Systemen, die besonders in Deutschland sich desselben bedient und seine Gränzen festzustellen gesucht haben, nicht zu verwundern ist. Denjenigen, die sich von einem erhaltenen künstlerischen Eindrucke Rechenschaft geben wollen, ohne die bestimmten Kunstgriffe, welche dem Künstler zu Gebote standen, zu kennen, ist jenes Wort sehr willkommen, denn sie haben gehört, daß die Aesthetik nicht mit einer einzelnen schönen Kunst, sondern mit vielen, als: Malerei, Poesie, Musik u. s. w. sich befasse, mithin schließen sie ganz richtig, daß ein ästhetisches Urtheil sich nicht mehr an die Gesetze einer einzelnen Kunst, an deren Erlernbares, deren handwerksmäßige Seite binde, sondern einem weiteren höheren Kreise angehöre. Sie berufen sich nun gewöhnlich weiter auf das Recht der sogenannten allgemeinen Bildung, über Alles mitzusprechen, und verstecken sich gern, wenn sie ein Kunstwerk gleichgiltig läßt, mithin ihnen nur Langeweile macht, hinter der Entschuldigung, daß sie zwar keine Kunstgelehrten seien, aber als „Gebildete" Anspruch darauf machen dürften, daß das Kunstwerk ihnen auch ohne jenen Vorzug irgend einen Genuß bereite. Hier liegt also wohl klar zu Tage, daß sie von einer sogenannten ästhetischen

Erziehung, wie sie etwa Schiller in seinen inhaltsschweren Briefen vorführt, nichts wissen wollen, insofern nämlich dieselbe sich durchaus nicht aus der sogenannten allgemeinen Bildung, jenem wunderlichen Gemische von erworbenen Kenntnissen und gesellschaftlicher Uebung, von selbst ergebe, oder darin begriffen sei. Es ist schon viel von ihnen gethan, wenn sie irgend ein Handbuch oder Lehrbuch der Aesthetik in einem gelegentlichen Falle, wo sie mit sich selbst nicht einig werden können, zu Rathe ziehen, und einen einzelnen ihnen gemäß scheinenden Lehrsatz, etwa eine Definition dem Gedächtniß einprägen. Gewöhnlich verwirrt eine so vereinzelte Erlernung mehr, als daß sie aufklären sollte, denn welcher Ansicht ein Philosoph immer auch anhänge, seine einzelnen Lehrsätze erläutern nothwendiglich einander gegenseitig, und das ganze Gebäude seiner Aesthetik ist ebenfalls nur wieder auf seine methaphysischen Ueberzeugungen gestützt. In deren Studium sich zu vertiefen, blos um jenes einzelnen Falles willen, wäre natürlich mehr, als man von einem durch die Ansprüche des täglichen Lebens beschäftigten Menschen verlangen könnte. So bleibt denn aber das ästhetische Urtheil, das alle Augenblicke abgenöthigt wird, höchst willkührlich, zufällig und unbestimmt, wenn auch Niemand läugnen mag, daß es zuweilen bei glücklicher Naturanlage in seiner Naivetät die Wahrheit trifft. Das Auge des Kindes sieht ja oft, was dem des Weisen verborgen blieb. —

Der Künstler, der sein Leben einer einzelnen Kunst, der Erlernung aller ihrer besondern Mittel und Zwecke geweiht hat, bedient sich gewöhnlich einer Art des Urtheils, Erzeugnissen *seiner* besondern Kunst gegenüber, die von dem jener alltäglichen Liebhaber weit abweicht. Er geht sogleich auf Dasjenige an dem Kunstwerke ein, was mehr oder minder die Geschicklichkeit des Künstlers verräth. Eine verzeichnete Hand, ein heftiger Mißklang, ein siebenfüßiger Hexameter ziehen seine Aufmerksamkeit an, und auch, wo er tiefer

auf das Wesen des Kunstwerkes einzugehen scheint, wird er immer versucht, die äußerliche, erlernbare Fertigkeit, die sogenannte Schule des Verfertigers wenigstens zuerst seiner Prüfung zu unterwerfen.

Dieses insbesondere ist der Punkt, worin das Urtheil des Künstlers sich endlich von dem des Philosophen wesentlich scheidet. Letzterer tritt vielleicht mit einiger Nachsicht gegen Alles, was der Kunstfertigkeit angehört, heran, faßt aber sofort die Beziehung, die das Kunstwerk zur Allgemeinheit habe, ins Auge; er spricht mehr von der in dem Werke ausgesprochenen Idee, als von den Mitteln zu deren Ausführung, er vergleicht auch wohl die einzelne Kunst, um welche es sich gerade handelt, mit anderen, die jene in bestimmte Gränzen weisen. Ueber dem Hinblicke auf die allgemeine Bedeutung übersieht er denn oft so viel dem Einzelnen Wesentliches, daß er mit dem Künstler in Streit geräth. Es gründet sich eben hierauf ein gewisser Widerwille, welchen die Künstler seit alten Zeiten leicht gegen die Aesthetiker nähren. Am deutlichsten wird dieser Zwiespalt, wenn man theoretische Werke beider, etwa auch nur ihre Kritiken über ein und dasselbe Erzeugniß der Kunst mit einander vergleicht. Beide treten hier als Lehrer auf, beide haben Wichtiges zu sagen, und sehen selten genug ein, daß sie einander nicht entbehren können, weil sie einander nur ergänzen.

Der Künstler würde nun wirklich undankbar sein, wenn er wegen vieler in der Erfahrung unbewährt gebliebenen philosophischen Kunstlehrsätze dem Aesthetiker seine Bedeutung nicht lassen wollte. Denn in dem Reiche menschlicher Erzeugnisse, der mechanischen, wie der geistigen, wer sonst sollte dem Werke der schönen Kunst seine bleibende Stelle anweisen? Ohne ihn, wer sollte ihre Rechte gegen die Wissenschaft selbst wahrnehmen, die in ihrem tiefen Ernste nur allzuleicht die heitre Kunst für ein Spielwerk zur Erholung nach der Arbeit betrachtet, und in ihrer Einseitigkeit jene nicht für

ebenbürtig halten möchte. Die Wissenschaft ehrt die Logik als ihre Stütze, und diese tritt der schönen Kunst so oft mit nüchternem Tadel gegenüber. Die Aesthetik sogar leiht sich von der Logik deren Waffen, aber um nun die Kunst gegen diese selbst zu vertheidigen; sie sichert den Werken der Kunst ihre Bedeutung unter den tausendfältigen Erzeugnissen der Menschen, und ihre Stellung zu denen der Natur, und sie weiset den innern Zusammenhang unter Gegenständen nach, die dem gewöhnlichen Menschenverstande zufolge einander nichts anzugehen scheinen.

Unter den übrigen philosophischen Wissenschaften ihren Platz sich zu erkämpfen und zu behaupten, ist der Aesthetik allmählich gelungen, nachdem viele Philosophen ihr lange nur ein letztes, bescheidenes Plätzchen in dem Gebiete der sogenannten praktischen Philosophie einräumen wollten. Diese Streitigkeiten sind nicht geringer gewesen, als jene, die sie mit den Künstlern zu bestehen hatte. Ihre Geschichte giebt davon Zeugniß, und wird daher zuweilen am Anfange jedes neuen ihr gewidmeten Lehrbuches vorgetragen, um die neue Art der Behandlung, womit man bekannt machen will, einzuleiten. Von der Geschichte der gesammten Philosophie unzertrennlich, zeigt uns die der Aesthetik manche Philosophen, auf welche ihre Rückwirkung so mächtig gewesen, daß die gesammte übrige Geistesthätigkeit dieser Männer ein ästhetisches Gepräge trug; — ja, man kann behaupten, daß die Aesthetik, zuerst nur eine gelegentliche Erweiterung des philosophischen Gebietes sich zuletzt zur Basis manches ganzen Systems der Philosophie, mancher Weltanschauung gemacht hat. So bedeutende Schicksale scheinen daher am Eingange eines Lehrbuches, oder als Einleitung eines Systems nicht mit Nutzen vorgetragen zu werden, indem sie zu begreifen der tiefe Blick in die Wissenschaft selbst, die es zu lehren gilt, schon vorausgesetzt werden müßte. Es begreift Niemand die Geschichte der Philosophie, der nicht vorher selbst zu philosophiren begon-

nen hatte, und lernt vielmehr nur eine große Menge von Namen und Thatsachen kennen, welche sein Gedächtniß anstrengt, und die Scheinweisheit befördert.

Wenn also auf diesem Wege in unsre Wissenschaft einzuleiten, nicht sachgemäß befunden wird, so ist die Frage nach dem schicklichsten Anfangspunkte derselben um so weniger abzuweisen. Auch hier befolgt der gewöhnliche Gebrauch kein nachahmenswerthes Verfahren. Von der Idee des Schönen, und dem Wesen der Kunst als jener Thätigkeit, welche die Idee ins Leben setzt, ausgehend, pflegt man so zeitig als möglich die Definition des Schönen zu geben, und dann mit deren Rechtfertigung, Entfaltung und Theilung in verschiedene Zweige zu verfahren. Auf diesem Wege setzt die Aesthetik gleich bei ihrem Anfange sehr viel voraus; nicht weniger nämlich als die genaue Kenntniß oder Art und Weise, wie der Mensch bis zur Bildung von Ideen überhaupt gelangt. Die Kenntniß nicht blos der Psychologie, sondern sogar der Metaphysik muß vorhergegangen sein, bevor die höchsten Grundsätze der Aesthetik begriffen werden können; insbesondere ist die Psychologie die Mutter von dieser, und hat in der Behandlung, die sie erfahren, ähnliche Schicksale mit ihr durchlebt. Die Schilderung der wunderbaren Wirkung, welche Kunstwerke auf die Seele des Menschen ausüben, führt jeden Augenblick von selbst zur Erwähnung der besonderen Seelenkräfte, die im Kunstgenusse angeregt werden; die Schilderung des Vorganges in der Brust des Künstlers, der von Begeisterung gedrängt das Kunstwerk hervorbringt, weil er einmal es nicht lassen kann dies zu thun, führt auf ganz denselben Gegenstand, und dennoch sind die Begriffe von: Geist, Gemüth, Vernunft, Gefühl, Phantasie u. s. w. keineswegs durch allgemeines Einverständniß in gleichem Maaße fest bestimmt, wie etwa von: Blume, Stein, Thier u. A. Die philosophische Sprache ist und bleibt in steter Fortbildung begriffen, wie die Philosophie

selbst; wer sich technischer Ausdrücke auf deren Gebiete bedient, muß daher die Art ihres Gebrauchs rechtfertigen, und dasjenige einer einzelnen Disziplin vorausschicken, was ihn in deren eigenem Gebiete vor Mißverständnissen schützen kann. Im weiten Sinne genommen, enthält dieser Satz die Nothwendigkeit, keinen einzelnen Zweig der Philosophie außer genauer Verbindung mit dem System der ganzen Wissenschaft zu behandeln; des Zweifelns, des Widerspruches, des Zurückgehens und Weiterfragens ist sonst kein Ende. Es entspringt dies aus dem Anspruche, den die systematische Beleuchtung eines einzelnen Gebietes darauf macht, ein gegliedertes Ganze erscheinen zu lassen. In einem wissenschaftlichen Gebäude solcher Art verlangt jede Einzelheit durch die andere bedingt zu sein, das Prinzip, woraus das Ganze erwachsen, ist eben auch dem Einzelnen Lebensbedingung. Zwar erscheinen die Systematiker nicht bei Allen im vortheilhaften Lichte, sie müssen sich vornehmlich nachsagen lassen, daß sie über dem Streben alle Erscheinungen ordnungsmäßig in Rubriken unterzubringen, sprüchwörtlich zu reden, Alles über einen Leisten schlagen wollten. Kein Zweifel ist, daß es vortreffliche Bücher giebt, die auf jenen Ruhm verzichten, und doch eine unendliche Fülle treffender Anschauungen, mächtiger Gedankenblitze enthalten, wovon z. B. nur Jean Pauls „Vorschule der Aesthetik" erwähnt sein mag, ein Buch, das gewaltig anregt, und von den unproduktiven Philosophen noch täglich ausgebeutet wird. Aber diesem gegenüber steht manche kleine Abhandlung, die dennoch ein Ganzes zu heißen weit mehr verdient, z. B. Schellings meisterliche Rede „über das Verhältniß der bildenden Künste zur Natur," worin der Keim eines ganzen Systems enthalten ist.

Der Weg, der bei Betrachtung der schönen Kunst, und bei Erläuterung ihrer Geheimnisse hier eingeschlagen werden soll, ist in den obigen Anführungen bereits angedeutet. Bei Weitem mehr, als sonst wohl bei dieser Aufgabe für nöthig

erachtet wird, gehen wir mit dem Anfange zurück. Die Betrachtung der menschlichen Seele wird der von der schönen Kunst vorausgeschickt, und hierbei für Manches von vorn herein Platz gewonnen werden, das sonst bei einzelnen Abschnitten der Aesthetik nachzuholen erforderlich ist. Dieser Weg erspart die unangenehme Arbeit Definitionen aufzustellen, um denselben alsdann gleichsam den Beweis folgen zu lassen, sondern jene werden sich auf dem eingeschlagenen Wege als Ergebnisse von selbst herausstellen. Eine Bemerkung, die vor anderen über dieses Verfahren sich vernehmen lassen wird, ist die, daß zwei verschiedene Wissenschaften hier behandelt würden, wo man nur von einer zu hören erwarte, und wenn es nöthig sei, die Psychologie gerade der Aesthetik vorauszuschicken, jede andre philosophische Disziplin z. B. Ethik, Religionsphilosophie u. s. w. zu derselben Forderung berechtigt sei. Daß dies der Fall, können wir leicht zugeben, denn das „Sich selbst Erkennen" ist überall der Schlüssel zur Weisheit. Eine Forschung wird oft erleichtert, indem ihr Anfang erschwert wird. Dieser Anfang verschafft aber zugleich den Vortheil, daß er der Anfang für manche andere Forschung ist, während, wenn es sich mit jenem Ausgangspunkte der Forschung anders verhält, jener Anfang bei jedem neuen Thema von Neuem gemacht werden muß.

Eine zweite Bemerkung, oder vielmehr Einwendung, auf die im Voraus etwas näher einzugehen ist, wird auf Folgendem beruhen: Obgleich es hier unzweckmäßig erschienen ist, die Geschichte der Aesthetik, entweder nur der deutschen, oder mit Zurückgehen auf die Griechen als Einleitung in die Wissenschaft vorauszuschicken, — es giebt Hilfsmittel genug für jeden, welchem es um diese historische Kenntniß zu thun ist, — so lehnt sich doch nun einmal jedes wissenschaftliche System an ein früheres, und würde vergeblich dies zu verbergen suchen. Was sind alle zusammen anders als Glieder einer Kette, deren Anfang und Ende in Dunkel gehüllt bleibt?

Wie unerwartet oft aber enthüllt sich dem Geschichtschreiber der Philosophie dieser Zusammenhang! selbst jene kometenartigen Erscheinungen, welche gerade in ihrem Widerwillen gegen alles Systematische der unerbittlichen Vergänglichkeit zu trotzen glauben, bleiben vor den Augen eines combinirenden Geistes davon nicht verschont. In der Gegegenwart zumal glaubt man mit Recht an Nichts so schwer als an Originalität, ein Wort, das der Richterspruch der Geschichte schnell dahin beschränkt, daß dieselbe zwar durch die bleibende Nachwirkung ihrer That sich offenbare, rückwärts aber sich dennoch, wie erst spät erkannt wird, an eine andere anlehne. Wie die besten Künstler es selten verschwiegen haben, welchen früheren sie am meisten verdankten, so soll selbstbewußt auch der Philosoph dies thun, ohne diese Nachweisung erst dem einsichtigen Leser zu überlassen. Die wichtigste Erscheinung in der Geschichte der Aesthetik, welche das jüngstverflossene Zeitalter hervorgebracht hat, ist das System von Hegel. Viele seiner Schüler sind mit dem besten Erfolge bemüht gewesen, sein Gebäude weiter auszubauen. Wo des Lehrers Einsicht in das Einzelne, die Erfahrung, welche der wissenschaftlichen Anordnung immer mehr Stoff zuträgt, ihm nicht ausreichte, haben sie nachgetragen, und dem Zuwachs seine Stelle ausgemittelt. Es ist ein geistiger Bau auf diese Weise entstanden, zu welchem das jetzige Geschlecht, als zu einem unfertigen Dome nach Kräften beiträgt. Er wird heftigen Stürmen trotzen, gewiß ein Denkmal seines Meisters und der Zeit, welche denselben geboren hat, bleiben. Nur in einem Punkte fehlen die Schüler zum Schaden ihrer selbst, daß sie, bei den überkommenen Vortheilen, die ihnen zu Gebote stehen, sich darüber entrüsten, daß dennoch Zeitgenossen es immer wieder versuchen, der Wahrheit nach ihrem eigenen Bedürfnisse ein Haus zu bauen, und in ungemeiner Verblendung diese wegen solcher Versuche verachten. Sie werden sich zu hüten haben, daß sie, wie Bauleute in der alten Sage nicht

unter sich uneins werden, und in Sprachverwirrung einander selbst anfeinden, bis dann das Bauwerk vereinsamt, und unvollendet nebst dem Risse des Meisters übrig bleibt. Wie kurze Zeit erst ist Hegel der Erde entrissen, und wie uneinig sind bereits seine Schüler, so uneinig, daß Manche Zwei, die Beide dasselbe sagen, einander nicht verstehen, oder, daß sich Jeder von den Worten des Meisters das herausnimmt, was seiner individuellen Leidenschaft zu nützen scheint.

Das Hegel'sche System nun ist es auch, mit welchem das hier vorzutragende, was die Methode des Philosophirens betrifft, einen gewissen Zusammenhang hat, wie denn sogar eifrige Anhänger Hegels dessen dialektische Methode als den bleibenden Gewinn seiner Arbeit bezeichnen. Die Berührung der Ansichten mit denen des Anderen wird daher so oft und unvermeidlich in einer Weise Statt finden, daß die polemische Form dann das einzige Mittel der Verständigung bleiben wird. Denn allerdings auf ein gänzlich andres Ergebniß, als es Hegel erreichte, gehen wir, vorläufig bemerkt, zu. Dieses schließt nicht aus, sondern begründet vielmehr, daß Kenntniß jenes Systems zur völligen Würdigung der hier ausgesprochenen Ansichten wesentlich beitragen müsse. Wenn nun dieses Verhältniß in Erwägung kommt, so bleibt eben zu einem Einwande, welcher oben als ein zweiter, der zu erwarten stehe angedeutet ist, Ursach übrig. Wo der letzte Grund abweichender philosophischer Ueberzeugung ausgesprochen wird, aus welchem dann alle späteren Abweichungen erst hergeleitet werden, scheint es gewagt, dergleichen gleichsam beiläufig, bei einer einzelnen philosophischen Disziplin zu erörtern, besonders wenn gerade dieselbe Viele noch immer nur als eine untergeordnete in der Reihe der philosophischen Wissenschaften zu betrachten pflegen. Was die Hauptsache für Jene gilt, nimmt dann hier die Stellung einer Einleitung, einer Propädeutik für den speciellen literarischen Zweck ein. Von ihrem Standpunkte aus haben sie allerdings Recht

zur Mißbilligung. Anders werden die urtheilen, welche Liebe zur Kunst und deren höchsten Angelegenheiten, kurz Liebe zur Sache mitbringen, und für diese sind diese Vorträge bestimmt.

Diese Liebe zum Gegenstande ist das Wesentlichste, das sie voraussetzen. Sie ist so sehr wesentlich, daß wo sie ganz fehlt, Uebung im philosophischen Denken dieselbe nicht ersetzen kann. Gar oft ist es nur wissenschaftliche Neugier, welche zur Beschäftigung mit Aesthetik führt, weil dieselbe einmal eine aufgenommene Wissenschaft sei, deren Unkenntniß mithin eine Lücke in der philosophischen Encyklopädie übrig lasse. Die Beschäftigung aus solchem Beweggrunde ist immer hohl und fruchtlos, fördert jedenfalls weniger, als die bescheidene mit einem lebendigen Kunstwerke irgend welcher Gattung. Ist auch nur ein kleiner Theil von dessen magnetischer, befruchtenden Kraft in Einen, der demselben seine Aufmerksamkeit geschenkt hat, übergegangen, so ist dieser doch schon unendlich reicher geworden, als durch die Anlernung irgend eines philosophischen Systems, dessen scharf ausgeprägte Lehrsätze dem Gedächtnisse anvertraut, den Schein des Kunstverständnisses so billig gewähren. Ist dieser Schein denn ein geistiger Gewinn zu nennen? Trägt er etwa auch nur im Entferntesten dazu bei, den Menschen zu beglücken? Vielmehr raubt er ihm die mögliche Fähigkeit, erschwert es ihm wenigstens, den Einfluß der schönen Kunst selbst zu erleben. Wie unendlich viele Bestrebungen, durch Kritik sich Ansehn zu geben, beweisen dies! Nicht bessere Ausgeburten entstehen auf solchem Wege, als jene Versuche, in unreifem Alter etwa Philosophie der Geschichte schreiben zu wollen. Kein wahreres Bedürfniß nach derjenigen einen Wissenschaft, wovon alle ihr Licht erhalten, giebt es, als das aus dem Kampfe mit dem erlernten Wissen, mit der Fülle mächtiger Eindrücke erwachsene. Nur wer mit Liebe und Begeisterung irgend einer, sei es der bildenden oder der Ton- und Dichtkunst gelauscht hat, wird sich selbst unvermeidlicherweise endlich

Räthsel aufgeben, die ihn nothwendiglich zur Aesthetik, um die Auflösung zu erreichen, treiben müssen, die ihn Philosoph zu werden zwingen. Er hat einen innern Zweck, um deswillen er die Wissenschaft studirt. Mag er auch wenig von ihr erwarten, — denn der Schwärmer schalt von jeher den Philosophen, — er hat gethan, was seine geistige organische Entwicklung verlangte. Er wird zuletzt verstehen, was die Wissenschaft will, während jener Andere sich lebenslang mit Worten, denen der wahre Inhalt fehlt, herumschlagen mag. Wer giebt nicht zu, daß man in den ersten Jünglingsjahren aus den Dichtern bei Weitem mehr, als aus den Philosophen lernt, welche denn darüber nicht unmuthig sind, weil sie wissen, daß auch sie an die Reihe kommen und trösten sollen, wenn einmal doch das Erwachen aus dem schönen Traume Statt findet. Wehe nur dem, der zu früh daraus geweckt wird! Die Sehnsucht nach den blühenden Farben seines Lebensmorgens wird ihm oft genug wehmüthig wiederkehren, wenn in dem weißen Sonnenlichte des abstrakten Denkens er Mängel wahrnimmt, die ein verschönernder Duft ihm früher verkleidet hatte. Er wird vor der Zeit müde, gleichgiltig, alt und abgenutzt sein.

Ob zuletzt dem begabten, schaffenden Künstler die Arbeit des Philosophen etwas nützen könne, ist bekanntlich oft bezweifelt worden. Die Erfahrung lehrt, daß sie beide gewöhnlich scheu an einander vorübergehen. Mit jenem Theoretiker, der ihm blos am Handwerkszeuge tadelt, zankt der Künstler sich oft und meistens mit Uebergewicht. Den Philosophen aber ist er geneigt auszulachen, weil dieser ihm größtentheils unverständlich vorkömmt, und weil er als praktischer Mensch keine Anwendung seiner Sätze voraussieht. Auch spricht der besondere Umstand für des Künstlers Meinung, daß die Aesthetik noch niemals einen wahren Künstler gemacht hat. Diejenigen seiner Gattung, welche im reiferen Mannesalter mit höherem Selbstbewußtsein an ihr Werk gehen, zeigen sich

als die versöhnlichsten, denn sie fangen ohne es zu wissen, zu philosophiren an, und thun dies nicht zum Vortheile ihrer Erzeugnisse, welche dann alsbald einen nüchternen Charakter annehmen, und die Welt kalt lassen. Bei der einen Kunst, die sich mit der Philosophie um deshalb so nahe berührt, weil beide sich desselben Mittels, nämlich der Sprache bedienen, bei der Dichtkunst entspringen, besonders in gewissen Zeiträumen, aus dieser Verbindung wahre Zwittergattungen, während die Wirkung der Philosophie auf den dichterisch schaffenden Geist zu Zeiten so mächtig ist, daß Jedermann lange sich täuschen läßt. Mußte doch Lessing zuletzt der Welt selbst zurufen, es sei zwar höchst ehrenvoll für ihn, daß er für einen Dichter gehalten werde, doch dürfe er diesen Ruhm als ehrlicher Mann nicht annehmen, da er mit andern als den künstlerischen Geisteskräften seine Dichtungen hervorgebracht habe; eine Bescheidenheit, die Wenige von ihm geerbt haben. Der Aesthetiker läßt sich die Abneigung des gottbegeisterten Künstlers, der immer der unerschöpfte Quell für seine Forschung ist, gefallen, denn ihm bleibt er dennoch von Herzen dankbar, während gerade ihm jene Halbnaturen, die sich mit ihm zu verständigen und doch auch die Kunstwelt durch die That zu bereichern suchen, wie auf Abwegen begriffen erscheinen.

Das Wesentlichste, das über die äußere Stellung unserer Wissenschaft vorauszuschicken wäre, ist hiermit gegeben. Dem angedeuteten Plane gemäß, wird nun das Gebiet der Kunst für einige Zeit aus dem Blick gelassen und die Natur der menschlichen Seele, deren Wachsthum zum Gegenstande der Untersuchung vorgenommen.

Vorbereitender Theil.

„Wir streben nach dem Absoluten
Als nach dem allerhöchsten Guten.“ —
Ich stell' es einem Jeden frei,
Doch merkt' ich mir vor allen Dingen,
Wie unbedingt uns zu bedingen,
Die absolute Liebe sei.

Göthe.

Grundzüge der Psychologie.

I.

Die Lehre von der menschlichen Seele hat bei aller Verschiedenheit der Behandlung, welche ihr bald in Systemen, bald in zerstreuten empirischen Bemerkungen zu Theil geworden ist, sich dennoch in allgemeinerem Ansehen zu erhalten gewußt, als viele andere Zweige der Philosophie. Da nämlich jede beliebige einzelne Wissenschaft, insofern sie nur unter den Brennpunkt der gemeinsamen Sonne aller gebracht wurde, sich schnell zum Range einer sogenannten philosophischen emporgeschwungen und einen Platz wenigstens im Gebiete der „praktischen Philosophie" eingenommen hat, so ist manche Disziplin hineingekommen, welche von einzelnen Denkern gebieterisch wieder hinaus in das der bloßen Erfahrung gewiesen wurde. Daß jeder Zweig des Wissens eine philosophische Betrachtung zulasse, wird von denen, die so gern am Einzelnen festhalten und dieses Verfahren die unerläßliche Bürgschaft für wahre Gründlichkeit nennen, oft genug als Hypothese des unpraktischen Idealismus bestritten, freilich mit geringem Erfolg, indem das um sich greifende Bewußtsein, es könne wissenschaftlicher und philosophischer Geist nicht weiter in einer, dem allgemeinen wie dem einzelnen Wissen nachtheiligen Sonderung belassen werden, immer mächtiger hervortritt. Wo ein Fortschritt in der Wissenschaft

zu Stande kommen soll, genügt weder mehr allein das Erfahrungswissen, noch die Uebung im philosophischen Denken, sondern denen wird er verdankt, die des Einen wie des Andern mächtig sind.

Wenn nun die Psychologie von jeher unter den philosophischen Wissenschaften, mithin als Theil der Philosophie gelitten worden ist, so ist sie doch, bis die Naturphilosophie in Deutschland sich Bahn gebrochen hatte, in schlechthin erfahrungsmäßiger Weise behandelt worden. Wie wenig damit ausgerichtet wird, muß auch dem Ungeübten dann einleuchten, wenn er erwägt, daß der Arzt seine Erfahrung hinsichtlich des gesunden menschlichen Leibes auf zwiefache Weise erreicht, nämlich erstlich durch mechanische Untersuchung des Leichnams, dann durch Beobachtung der Verrichtungen des lebendigen Leibes. Die Psychologie steht hierin der Physiologie nach, indem dieser die Anatomie vorhergeht; was aber mit der Seele, wenn deren Leib gestorben ist, vorgehe, darüber kann nun einmal das Erfahrungswissen keine Auskunft geben. Nichtsdestoweniger hat man lange genug, — selbst gegenwärtig geschieht es noch vielfach, — die Seele als ein fertiges Ding vorausgesetzt, und sie in einzelne Theile, die man nun freilich Vermögen, oder Fähigkeiten nannte, zerlegt; man übersah dabei eigensinnig, daß die Seele sich immer nur, wie es die lebendige Leiblichkeit gleichfalls thut, als ein sich entwickelndes, werdendes Etwas, unserer Kenntniß darbietet. Wenn mithin von Erfahrung hinsichtlich der Seele die Rede sein soll, so ist dies nur möglich, insofern dieselbe der Entwicklung selbst nachgeht. Sobald dieses geschieht, so ergiebt sich ferner, daß das Seelenleben sich uns blos mittelst des leiblichen Lebens kund thut, und daß bei einer Absonderung Beider die Wissenschaft sofort in Gefahr geräth, die Phänomene des Einen mit denen des Andern zu verwechseln. Daß aber jene richtigere Betrachtungsweise möglich geworden ist, verdankt man der Naturphilosophie, welche erst sich entschloß,

Geistiges und Leibliches, Leben und Stoff in gänzlicher Ungeschiedenheit zu ergreifen. Insofern hiervon auf die Natur des Menschen Anwendung gemacht wurde, bildete sich die Anthropologie heraus, welche in sich diejenige Fülle des Wissens, das bis dahin in der Physiologie und Psychologie vertheilt war, vereinigte. Von der größten Bedeutung wurde es, daß die Aerzte mit den wachsenden Erfahrungen im Gebiete psychischer Heilkunde in ihren Untersuchungen über das Seelenleben den Philosophen zu Hülfe kamen, denn diese werden niemals verkennen dürfen, wie viel die Spekulation durch die Arbeiten von Heinroth, Hartmann, Burdach und Carus an festem Boden gewonnen hat. Sie werden die Vorgänge im menschlichen Geiste nicht mehr zur Aufgabe eines arithmetischen Verfahrens machen, welches wohl auf ein Aggregat von Quantitäten anwendbar sein möchte, welches aber, sobald es sich um Verhältnisse geistiger Qualitäten handelt, deren Existenz aller Skepsis der Schule Diderot's zum Trotz aus dem menschlichen Bewußtsein nicht herausgedrängt worden ist, es nicht weiter bringt, als bis zu einer „dynamischen Synthese," die mit dem Begriffe der „Kraft" spielt, ohne ihn selbst tiefer zu begründen. Sie werden eben so wenig jene Unsicherheit in der systematischen Anordnung in Schutz nehmen, welche die Sammler von Klugheitslehren, die sogenannten Menschenkenner so schwer belästigt, daß sie gegen alles Systematische mit Warnungen zu Felde ziehen. Sie werden über der gränzenlosen Verschiedenheit und Mannigfaltigkeit, welche die Charaktere und geistigen Anlagen der einzelnen Menschen darbieten, nicht daran verzagen, das wahrhaft Gattungsmäßige, das psychische Urbild der Menschheit für die Wissenschaft zu erretten.

Ueber die Stellung, welche die Psychologie gegen die übrigen philosophischen Disziplinen, oder vielmehr gegen das gesammte Gebäude der Wissenschaft einzunehmen habe, ist man nur insofern ziemlich einig, als man ihr einen vorbilden-

den Werth beilegt. Selbst die Vertreter entgegengesetzter Systeme kommen hierin zusammen. Als Kant die trockene, unlebendige Art des Philosophirens bekämpfte, welche sich mit dem Ueberliefern und Auswendiglernen von Formeln, zumal Definitionen behalf, gelang ihm der Sieg nur dadurch, daß er an den menschlichen Geist die Forderung stellte, sich in sich zurückzuziehen, bei der Untersuchung seiner eigenen Erkenntnißkräfte zu beginnen. So wurde er Psycholog, ohne daß zunächst dieses sein Zweck gewesen wäre, da er vielmehr das Wesen des Wissens zu untersuchen sich vorgesetzt hatte. Als Schelling den Kantischen subjectiven Idealismus verdrängte, hatte er seine Behauptung der Identität des Objectiven und Subjectiven vor allen Dingen gegen die Beschuldigung zu vertheidigen, daß man noch nicht wisse, wie der menschliche Geist dazu komme, von jener Identität zu wissen, und indem er sich nun auf einen Act der „intellectuellen Anschauung" berief, überlieferte er damit zugleich concentrirt ein psychologisches System. Selbst Hegel fand für nöthig fünf Jahre vor der Bekanntmachung seiner Logik die Phänomenologie des Geistes zu veröffentlichen. Freilich gab er dies Werk nicht für eine Psychologie aus, verwahrte sich vielmehr dagegen, daß man bevor man sich an das wirkliche Erkennen dessen, was die Wahrheit ist, begebe, vorher über das Erkennen selbst verständige, und dies als ein Werkzeug sich des Absoluten zu bemächtigen betrachte, indem er sein Werk vielmehr eine Darstellung des erscheinenden Wissens nannte. Die Psychologie selbst wurde von ihm weit enger, und zwar als Wissenschaft des „subjectiven Geistes" begränzt, und ihr in der Encyklopädie ihr Platz angewiesen; den hier gelieferten Entwurf zu Lehrbüchern auszuführen übernahmen aber dann seine Schüler, Rosenkranz, Erdmann, Michelet.

Der Werth einer Vorbildung für das philosophische Denken überhaupt wird der Psychologie selbst von Schulmännern zugesprochen, die sie als propädeutisches Studium schon

auf den Gymnasien zulassen; indessen thun sie dies meist in anderm Sinne, als worin wir jenen Werth für diese Wissenschaft in Anspruch genommen haben. Sie sind nämlich vorzugsweise geneigt, zu der Empirie zurückzukehren, und schelten jeden Versuch, sich des Stoffs auf andre Weise zu bemeistern, als Schwärmerei. Leicht kann nun hieraus anstatt einer Vorbildung des Geistes leicht eine Verbildung desselben für das philosophische Denken erwachsen. Daß man die Resultate der Philosophie nicht überliefern könne, sondern daß jeder dieselben in sich selbst entstehen lassen müsse, wie ja Einer, der die Sätze des Euklides ohne Bewußtsein von der Wahrheit ihrer Beweise auswendig weiß, keine Geometrie versteht, dies muß, so abgenutzt das Wort bereits ist, immer wieder gesagt werden. Denn nicht über jenen empirischen Standpunkt erheben sich die meisten Schulbücher, deren Nuzzen für Ausbildung der Denkkraft mithin höchst gering ist, vielmehr schädlich, denn er bringt den Schein und die Einbildung hervor, von Philosophie etwas zu verstehen. Bekannt sein mit etwas hält man in allen andern Wissenschaften eher für wesentlich unterschieden von dem etwas Erkannt-haben, als dies in der Philosophie geschieht, wo das im Göthischen Faust verspottete Ansehen des Wortes und seiner Gefügigkeit täglich dazu dient, daß Unzählige sich über sich selbst täuschen. Wer da schwimmen lernen will, muß eben ins Wasser gehn, und es versuchen, die bloße Beschreibung hilft ihm nichts; wer Philosophie lernen will, muß sich in die Dialektik hineinbegeben, den Zweifel nicht scheuen, sonst kömmt er, wo er etwa später gelegentlich hineinfällt, darin um. Dieses Alles wieder auszusprechen, nach den großen Schicksalen, welche die deutsche Philosophie in einem halben Jahrhunderte durchlebt hat, wäre also überflüssig, wenn nicht immer wieder philosophische Schriftsteller aufträten, welche die Warnungsstimme der Geschichte überhörend, sich auf den Standpunkt der Großväter aus träger Bequemlichkeit zurückbegeben, und alle höhere

Spekulation verdächtigen, welche jenen alten Wink, daß die oberflächlich gekostete Philosophie von Gott ab, und die gründlich genossene zu Gott zurück führe, geflissentlich ignoriren.

Der vorbildende Werth der Psychologie besteht nicht darin, daß Jemand die Namen der verschiedenen Vermögen, Triebe, Fähigkeiten der menschlichen Seele kenne, und allenfalls dieselben näher zu bestimmen wisse. Dies zu erreichen, dazu bedarf es nicht, daß er die für alle Beschäftigung mit den höchsten Dingen wesentliche Sammlung seiner geistigen Kräfte geübt, daß er den Blick des Geistes auf sich selbst gerichtet habe. Das Insichgehen, welches ohne Abstraktion von den tausend zerstreuenden Gegenständen, die uns umgeben, nicht geschehn kann, hat jenes Selbstbewußtsein zur Folge, welches den Ausgangspunkt aller Philosophie ausmacht. Die Darlegung desselben, seinem allmählichen Entstehen nach, liegt auch Hegels Phänomenologie zu Grunde, denn nicht mit einem Schlage wird dieses Selbstbewußtsein erobert, es ist seiner Natur nach Frucht vorhergegangener psychischer Zustände. Daß dieses Selbstbewußtsein überhaupt „die subjective Voraussetzung der Philosophie sei, oder die geistige Bildungsstufe bezeichne, auf welcher das Subjekt sich befinden müsse, wenn es das angemessene Organ für die Spekulation besitzen wolle," hat C. J. Braniß in seiner vortrefflichen Darstellung des geschichtlichen Verlaufes, welchen der Geist des einzelnen Menschen naturgemäß zurücklegt, ausgesprochen, — eine Darstellung, die dort als unmittelbarer Eingang in das System der Metaphysik benutzt ist. In ähnlicher Weise muß auch hier verfahren werden, wo als Ziel die Bestimmung der Idee, näher die der Idee des Schönen vorschwebt, welche dann erst das Licht ist, welches die ganze Kunstwelt erleuchtet. Wie der Mensch überhaupt zur Idee gelange, dies haben wir nachzuweisen, und daher die Genesis des Geistes bis zu dessen Reife zu entwickeln. So weit dieses Verfahren uns zunächst von unserm Ziele zu entfernen, so lange wenigstens es uns aufzu-

halten scheint, so nützlich wird es sich später erweisen, wo der Einschub vieler psychologischen Erörterungen, sonst unvermeidlich, erspart bleiben wird. Seine Nothwendigkeit für die Philosophie der Kunst ist in der Einleitung bereits näher berührt worden, und kann sich erst mit dem Abschlusse der ganzen Untersuchung vollständig bewähren.

Indem hier die Genesis des menschlichen Geistes darzustellen begonnen werden soll, ist so viel klar, daß mit den geistigen Phänomenen, welche sich an dem beginnenden Menschenleben, an dem Kinde wahrnehmen lassen, der Anfang zu machen sein wird. Nicht bei jeder Art des psychologischen Studiums ist dies erforderlich. Herbart z. B. sagt, bevor er den synthetischen Gang seiner Untersuchung beginnt, nichts verhindere, daß jeder Leser nach seinem Bedürfnisse einen Anfangspunkt in diesem Buche aufsuche, der ihm bequemer sei, als gerade der des Verfassers. Wir könnten ein solches Zugeständniß nicht machen, ohne uns das beabsichtigte Ziel geradezu selbst abzuschneiden. Der Anfang des concreten Menschenlebens ist es, was auch für diesen Untersuchungsweg den Ausgangspunkt giebt, nur stellt sich noch dies heraus, daß diesem Anfange ein anderer insofern vorausgehen muß, als die Seele, oder der Geist eines einzelnen Menschen, an seine Besonderheit, seine Individualität, Nation, Geschlecht, Temperament u. s. w. gebunden ist, während wir doch den allgemein menschlichen Entwickelungsgang, den normalen, von allem besondren Anfluge befreiten schildern wollen. Wir können die Bedingungen, die alle Menschen, mithin die menschliche Gattung in geistiger Hinsicht betrifft, erst gewinnen, wenn wir jene vielfachen Bedingungen der Besonderheit aus dem Wege geräumt haben. So sehr die Wissenschaft die Individualität respektirt, und einsieht, daß die Natur bei allen ihren Gestalten bis in das Kleinste dieselbe eigensinnig bewahrt, so daß tausend Glieder derselben Art, tausend Arten derselben Gattung neben einander jedes mit individueller Eigenschaft stehen, eben

so wenig giebt sie es jemals auf, des Allgemeinen, das alle Einzelheiten verbindet, sich zu bemächtigen.

Die Astrologen haben behauptet, daß es für den Menschen nicht gleichgiltig sei, wann er geboren sei, nämlich unter welchem Himmelszeichen; diejenigen, welche den Zusammenhang des Einzelnen mit einer bestimmten historischen Zeit begriffen haben, geben zu, daß sein ganzes körperliches wie geistiges Dasein von gewissen an diese Epoche gebundenen Influenzen abhänge; der Ethnograph lehrt, daß der Mensch am Kaukasus geboren ein andrer als der in den Tropenländern oder in Kamtschatka das Licht erblickte sei, — man sieht, das Wann und Wo der Geburt des Einzelnen bedingt die ersten Unterschiede der physischen und psychischen Beschaffenheit der Menschen. In gewissen Zeitaltern sind sie stärker, ausdauernder, in anderen von höherer Reizbarkeit der Nerven; gewisse Krankheiten kommen und verschwinden, viele Naturforscher behaupten nachdrücklich, daß auch die Erde ihre Krankheiten zu durchlaufen habe, deren Einfluß denn auch der kaum hundert Jahre auf ihr wandelnde Mensch an sich erfahre. Da Jeder zugiebt, daß das Maaß der Gesundheit überhaupt sich an Seele und Leib manifestire, so ist dies von Erheblichkeit. Wichtiger aber, da wir hiervon größere Gewißheit haben, ist derjenige Einfluß der Erde, den man den klimatischen nennt, da doch nicht Jedem das Anschließen an fremdes Klima gelingt, sondern Manche an Heimweh sogar sterben; wichtiger der von den beiden Bewegungen der Erde, welche die Tages- und Jahreszeiten hervorbringen. Jeder Mensch erlebt an sich den Wechsel der Stimmungen, welche Mittag oder Nacht, Frühling oder Herbst in ihm hervorrufen, nicht minder daß seine Gedanken und Entschlüsse auch wohl je nach dergleichen Zeitumständen von einander abweichen. Was von dem Klima bemerkt wurde, führt auf die noch bedeutsameren Ortsumstände, auf die zunächst von der Oertlichkeit ihres Wohnsitzes bestimmten Racen der Menschen, deren man bald mehr, bald weni-

ger, z. B. eine schwarze, gelbe, rothe, braune, weiße, unterschieden hat. Der grausame Neger und Malaie, der gutmüthig beschränkte Lappe, der einseitig pfiffige Chinese, der nach allen Seiten hin bildsame Europäer liefert durch seine Geschichte den Beweis, daß bis auf diesen Augenblick von einer Ausgleichung des Racenunterschiedes, trotz der um sich greifenden europäischen Civilisation keine Rede sein kann. Diese Unterschiede sind nun einmal als geschichtliche Thatsachen gegeben, und trotzen dem auf ihren Ursprung zurückgehenden Forschergeiste, der die gemeinsame Abstammung aller Menschen von einem Paare immer aus dem Reiche des Wissens in das des Glaubens zu verweisen genöthigt wird. —

Wenn wir näher einen Blick auf die, in derselben Stadt, in demselben Jahre geborenen Menschen werfen, ja auf mehre Kinder ein und desselben Elternpaares, so begegnet uns wieder eine Mannigfaltigkeit ihrer Gemüthseigenschaften und geistigen Anlagen, als von ursprünglicher Bestimmtheit abhängig, die erst durch Erziehung und Umgang einigermaßen ausgeglichen wird. Die Gemüthseigenschaft bestimmt man mit dem Ausdrucke „Temperament" gewöhnlich vierfach, richtiger, nach Kant, und selbst nach ärztlicher neuerer Ansicht zwiefach, nämlich nur als thätiges und leidendes Temperament. Die geistigen Anlagen lassen sich gleichfalls zwiefach bestimmen als Anlage zur Spontaneität und Receptivität, was sich freilich auch schon auf das Gemüthsleben (Befehlen und Dienen) nahe bezieht; in späteren Abschnitten dieser Untersuchungen, und zwar bei: Genie und Talent, wird dies vorzugsweise zu betrachten sein. Dergleichen ursprüngliche Bestimmtheit des Geistes und Gemüthes erkennt das Volksbewußtsein allgemein an, obgleich einige Philosophen immer wieder mit der Behauptung hervortreten, daß die menschliche Seele bei der Geburt eine unbeschriebene Tafel sei, welche gute und böse Eindrücke, Laster, Fähigkeiten u. s. w. annehmen könne. Es ist andrerseits eben so wenig nöthig, daß etwa die Augustin'sche Lehre

von der Gnadenwahl, wonach alle moralische Zurechnung aufhört, gebilligt werde, man denke nur an Sokrates, der selbst bekennt, mit entschiedener Neigung zum Diebstahl ausgestattet gewesen zu sein, die er aber durch den Willen besiegt habe. So lernt ein Andrer seinen Zorn, seine Trägheit u. s. w. beherrschen. Die ursprüngliche Bestimmtheit der Seele, — die Hegel'sche Schule nennt sie die natürliche Bestimmtheit, welche Bezeichnung wir nur von der engeren Sphäre der Krankheit gelten lassen möchten, — bedingt alle Individualität, und ohne sie gäbe es keine Fehler noch Tugenden der Menschen, folglich keine Geschichte, sondern einen geistigen Stillstand.

Es würde aber sogar das Fortbestehen der Menschheit aufgehoben werden, wenn nicht noch eine höhere ursprüngliche Bestimmtheit die Einzelnen an die Gattung wiese, und in dem Gegensatze der Geschlechter die Fortbewegung der Menschheit sicherte. Wie er physisch der Grund der Fortpflanzung ist, so liegt auch im Seelenleben des einen Geschlechtes das nothwendige Supplement zu dem des andern. Keine andere Art ursprünglicher Bestimmtheit der Seele ist von gleichem Gewichte, als die des Geschlechtes; Fühlen und Wollen, Glauben und Wissen, und mancher andre wichtige Gegensatz im Gebiete des Seelenlebens wurzelt in jenem einen, der uns weiterhin noch beschäftigen wird.

So schon ursprünglich nach vielen Seiten hin individuell bestimmt, unterliegt die menschliche Seele noch durch die Leiblichkeit, deren Lebensgrund sie ist, Veränderungen, die naturgemäß und nothwendig, dennoch von uns beseitigt werden müssen, bevor geistiges oder seelisches Wachsthum und Entfaltung selbst sich wissenschaftlich darstellen lassen. Die wichtigste dieser Veränderungen, der Gegensatz von Schlaf und Wachen zeigt uns das ganze geistige wie körperliche Leben an den Wechsel zweier Zustände gebannt. Das geistige Leben des Schlafenden ist räthselvoll, sein körperliches ist von der

Wissenschaft bei weitem mehr dem Begriffe zugänglich gemacht. Der Leib erfüllt nämlich im Schlafe die Aufgabe, seiner Ernährung, dem Ersatze dessen, was durch die ununterbrochene Berührung mit Außendingen an Nervenkraft verbraucht worden ist, zu leben; die Thätigkeit des Gehirns sinkt, und die des Gangliensystems wird erhöht. Da die Sinne schweigen, der Verkehr mit der Außenwelt abgebrochen ist, so versenkt sich die Seele in sich. Der Traum beginnt. Was man, hierauf gestützt, über einen sogenannten localen Sitz der Seele aufgestellt hat, ist über den Werth der Hypothese niemals hinausgekommen, nur daß der Wechsel des geistigen Lebens in Wachen und Schlaf mit der abwechselnd gesteigerten Thätigkeit der Gehirn- und Unterleibsnerven zusammenhängen müsse, lehrt die Erfahrung. Das Traumwissen steht der Einbildungskraft, von der wir später näher zu handeln haben werden, sehr nahe, denn das Bewußtsein des Wachenden hält, da es immer der objectiven Wahrheit sich zu bemächtigen strebt, die Einbildungskraft zurück. Wir werden sehen, wie dies bei dem Künstler in einem erhöhten Zustande, der Manches von dem Traumleben an sich hat, sich ausgleicht. Bei wachenden Menschen, deren körperliche Kräfte nicht in harmonischem Zusammenwirken begriffen, sondern krankhaft gestört sind, ragt das Traumleben so mächtig in das wache herüber, daß die Traumbilder als Vision, zweites Gesicht u. s. w. den Wachenden verfolgen. Die Erscheinungen des magnetischen Schlafes führen erst gar auf ein Gebiet, das mit Recht die Nachtseite der psychologischen Wissenschaft genannt worden ist, denn sie zeugen von Unterbrechungen des normalen Zustandes der Seele, nicht mehr von normalen Veränderungen derselben. So gelangen wir denn endlich in das Gebiet der Krankheit, in die Lehre vom gestörten Geiste, die den Blödsinn, Wahnsinn, Tiefsinn, Raserei u. s. w. als Kategorieen aufstellt, um die mannigfachen Erscheinungen für den Begriff durch Abtheilungen und Ordnung zugänglich zu machen.

Der gesammte in encyklopädischer Uebersicht bisher aufgezeigte Stoff liefert eine unendliche Reihe von Belegen für die oft räthselvolle Abhängigkeit von dem leiblichen Organismus, woraus der Geist des Individuums sich zu befreien zwar ein Streben an den Tag legt, der ihn aber, wie die alten Mystiker sagen, als den göttlichen Funken, der einmal einen einzelnen gegebenen Brennstoff entzündet hat, und nun als besondre Flamme fortlebt, in jeder Sekunde so oder so bestimmt. Die Erfahrung, daß Gedanken und Entschlüsse oft von der Tyrannei der Gewohnheit oder davon abzuhängen scheinen, ob gut oder schlecht verdaut oder geschlafen worden sei, läßt Unzählige in jene seichten Sümpfe des Zweifels, der sich noch gar philosophisch nennt, stürzen und versinken. In früheren Zeiten, wo die Philosophie an das Reich des religiösen Glaubens sich noch nicht gewagt hatte, beunruhigte jene Erfahrung auch die tieferen Denker wenig. Vor einem alten Manuscripte scholastischen Inhalts ist ein Bild zu sehen, welches ein großes Todtengeripp vorstellt, worin ein geputztes junges Mädchen eingesperrt sitzt; den Sinn macht die Umschrift: „So sieht aus: der Seele Haus" hinreichend deutlich. Auf die Vorstellung einer so scharfen Trennung des psychischen und somatischen Daseins zurückzukommen, hat die Naturphilosophie hoffentlich für immer unmöglich gemacht. Die anthropologischen Lehrsätze haben den psychologischen Bahn gebrochen und dem einzelnen Menschen seine individuelle Bedeutung gerade dadurch aufgeschlossen, daß die Betrachtung, wie mannigfaltig er durch die Allgemeinheit bestimmt ist, vornweg geschah, bis endlich doch ein Einzelnes, ein seines Selbst bewußt gewordenes Ich übrig bleibt, welches den Muth besitzt, sich dem Allgemeinen als ein Besondres gegenüber zu stellen. Schlägt die Wissenschaft den umgekehrten Weg ein, so steht sie ihren Stolz, ihr Vertrauen auf dieses selbstbewußte Ich allmählig immer enger eingeschränkt, und durch eigene Zugeständnisse immer tiefer gedemüthiget. Wir werden, nachdem jene anthropologi-

schen Andeutungen die Bedeutung des Einzelnen, als eben eines solchen sehr eingeschränkt haben, dennoch demselben eine höhere Ansicht auch wissenschaftlich abgewinnen können, als blos die eines von den Gesetzen einer allgemeinen Nothwendigkeit Bedrückten, und weigerungslos Gefesselten. Denn dies ist der Vorzug aller genetischen Darstellung, daß sie philosophirend dem Erfahrungswege folgt, auf welchem allein wir den Menschen als ein werdendes Selbst kennen lernen, ein Wesen, das sich aus Fesseln, worin es zuerst so fest gefangen liegt, daß die thierische Natur weit sichtbarer ist, als die höhere menschliche, in stetigem Prozesse befreit. Ohne über das Schiller'sche Wort: „Der Mensch ist frei geschaffen, und wär' er in Fesseln geboren", zu streiten, ist sogleich darauf hinzuweisen, daß ein solcher Keim der Freiheit, als Grundbedingung der Existenz zugegeben, an sich noch nichts ist, wenn er nicht wirklich die Freiheit selbst wird. Nur der erringt die Freiheit und das Leben, — mit Göthe zu reden, — der täglich sie erobern muß. Diese Eroberung nun ist keine Occupation, sie geschieht im naturgemäßen Fortschritte, der zunächst in der physischen Erscheinung der Altersstufen beobachtet werden kann.

Ganz abgesehen von der ursprünglichen Eigenthümlichkeit, womit Race, Nation, Klima, Temperament, Geschlecht, das Individuum behaften, oder von der Veränderung, welche Schlaf oder Krankheit in ihm hervorrufen, ist noch eine Reihe von Veränderungen an ihm wahrnehmbar, denen es sich nicht entziehen kann, und die man in dem Begriffe der Altersstufen zusammen zu fassen pflegt. Weil die Natur überhaupt in ihren Bildungen keine Sprünge macht, sondern die Uebergänge vermittelt, so sind die Stufen in der menschlichen Entwickelung eben so wenig auffallend, als die der Jahres- und Tageszeiten, sind vielmehr durch die Wissenschaft erst gesondert worden, während in der Wirklichkeit das ganze Leben in einem stetigen Flusse dahinströmt. Von einzelnen hiehergehörigen medizini-

schen Kennzeichen selbst gilt, daß sie nicht unvorbereitet in die Erscheinung treten, noch mehr aber von denen des geistigen Lebens, welches seiner Natur nach Wachsthum ohne Stillstand bis zu dem Momente des Sinkens ist. Von dieser Regel giebt es allerdings Ausnahmen genug, z. B. Früh- und Spätreife, jedoch entkräften sie die Gesetzlichkeit des Lebens nicht im Mindesten. Im gemeinen Sprachgebrauche drückt man dies dahin aus, daß die Natur ihrer nicht spotten lasse. Diese Altersstufen nun machen die Psychologie überhaupt erst möglich, denn ihr Gegenstand, die menschliche Seele, entwickelt sich in dem von jenen Stufen bezeichneten Zeitverlaufe, und widerstrebt schon durch diese Grundbedingung seines Wesens einer andern Behandlung, als der genetischen. Ueberliefert doch die Seele dies ihr Wesen nur im Zeitverlaufe, während sogar der Leib als ein räumliches Ding ihm gehorcht, indem er, nach Schellings Gleichnisse, einem Wasserfalle einigermaaßen gleicht, der fortwährend dasselbe Bild liefert, und doch in jeder Sekunde aus Millionen neuen Tropfen seine Gestalt erneuert. So wesentlich ist diese Entwickelung der Seele in der Zeit, daß alle andern angeführten Arten der ursprünglichen Bestimmtheit vor diesem Gesetze gar nicht in Betracht kommen, so wesentlich, daß sie mit der Natur des Individuums überhaupt zusammenfällt, und in diesem Umstande liegt auch für uns die Nothwendigkeit, unmittelbar hieran den Anfang unserer Untersuchung von dem Wesen der menschlichen Seele zu knüpfen. Wir sehen ab von tausendfachen Partikularitäten, welche uns nicht weiter stören können, und untersuchen das Allgemeingiltige, indem wir das Besondere vor unserm Blick entstehen lassen, das, was die Menschheit angeht, indem wir uns den einzelnen Menschen als deren Repräsentanten denken. Unser Verfahren mag man insofern idealistisch heißen, als wir einen durchaus normalen Verlauf des menschlichen Geisteslebens hinzeichnen, und die Empirie doch die jemalige Existenz eines solchen Urbildes der Menschheit immer wieder angreift, und verneint, es ruht aber

auf bleibendem, nämlich auf naturgeschichtlichem Grunde und hält dabei einen durch Millionen von besondren Unterschieden hindurchscheinenden Prototypus fest, welchen der durch endlose Beschreibungen einzelner psychischer Erscheinungen sich abmühende Empiriker nicht sieht.

II.

In dem gesammten Lebenslaufe des einzelnen Menschen erscheinen fortwährend zwei Momente, welche ihm selbst von der Existenz seiner geistigen Natur Zeugniß geben, das Erkennen der Außendinge und das Begehren derselben. Beide, in jedem Stadium seiner Existenz vorhanden, führen in zwei höhere Gebiete, deren besondere Vorgänge nicht mehr an die leibliche Organisation gebunden scheinen, in das des Wissens und das des Wollens, der Ideen und Entschlüsse. Wie die leibliche Seite des Menschen, je nach Gesundheit und Krankheit, oder etwa bei dem Kinde, Jüngling und Manne andre Erscheinungen bietet, so geschieht dies gleichfalls mit der geistigen Seite seiner Existenz, doch treten die obengenannten beiden Manifestationen des Geistes auch schon an dem Kinde und zwar in dessen frühesten Lebenstagen hervor, sie sind ursprüngliche Grundbedingungen des geistigen Lebens. Bleiben wir zunächst bei dem Erkennen stehen, welches, da es die Basis aller Wissenschaft ist, auch den Psychologen am Nächsten angeht, so hat dasselbe drei Stufen seiner Entwickelung zu durchlaufen, welche, ohne an die Altersstufen des Kindes, Jünglings und Mannes streng gebunden zu sein, dennoch ihnen im Wesentlichen entsprechen; keineswegs ist dabei von einem totalen Ausschließen der Natur des einen Stadiums durch die des

andern die Rede, vielmehr kommt das frühere in dem spätern Moment ebenfalls, nur eben in einer höheren Läuterung zur Erscheinung. Diese drei Stufen stellen die Richtung des Geistes, sich von seiner Leiblichkeit, der er zuerst gänzlich unterthänig ist, unabhängig zu machen, dar, den Kampf und den Sieg des geistigen Lebens über das sinnliche und werden bei gegenwärtig fast gänzlicher Uebereinstimmung aller Philosophen mit den Ausdrücken: Sinnlichkeit, Verstand, Vernunft bezeichnet.

In jedem dieser Stadien lassen sich unzählige Uebergangsmomente unterscheiden, was durch die Nothwendigkeit einer stetigen Entwickelung bedingt wird. Suchen wir nun das erste aller dieser Momente der Erkenntniß, oder richtiger der Erfahrung von der Außenwelt, die dem einzelnen Ich zu Theil wird, auf, so zeigt sich als dasselbe die Empfindung. Wo von einer solchen schlechthin die Rede ist, wird nichts als Etwas, welches empfindet, und Eines, welches empfunden wird, vorausgesetzt. Jenes, das Subject, kann auch ein Thier, vielleicht selbst eine Pflanze, wie die Mimose, sein, nur kommen Thier und Pflanze nicht darüber hinaus, während bei dem Menschen die Empfindung sogleich dies Besondere an sich hat, daß sie nur eben Anfangspunkt seines geistigen sowohl als leiblichen Daseins ist, und auf einem höheren Standpunkte sich selbst wieder seinem geistigen Ich gegenüberstellt, indem dieses sich der Empfindung bewußt wird. Wodurch nun wird das Empfinden der Außendinge zuerst möglich? Unstreitig durch die Sinnesorgane, welche zugleich Träger der äußeren Eindrücke und Leiter der dieselben aufnehmenden Seele sind. Nichts aber ist gefährlicher, als dieses ganze Verhältniß gleichsam mechanisch aufzufassen, wie so oft geschieht, indem eben von einem Zuführen der Eindrücke des Auges, Ohrs u. s. w. als dem einen, und von einem ganz davon verschiedenen Uebertreten aus der materiellen Welt in die immaterielle der Seele als dem andern Vorgange gesprochen wird. Hier ist durchaus eine dem reflektirenden Denken freilich unbegreifliche Unmittelbar-

keit des Vorganges, den man Empfindung nennt, gefordert, eines Vorganges, den wir nun also definiren als den, worin die Seele zuerst durch die Außenwelt, und zwar mittelst ihrer ganzen Leiblichkeit, nicht etwa einzelnen Organen, unmittelbar bestimmt werde. Der Leib ist also hier Gesammtorgan, das in seiner Selbstständigkeit durch den Namen Organismus bezeichnet wird. Dieser Vorgang nun ist es, der die Kraft der Seele, sich neben und mit der Leiblichkeit auf selbstständige Weise zu entwickeln, herausfordert, und damit verwirklicht. Jene allgemeine Fähigkeit der Seele, überhaupt von der sinnlichen Welt irgendwie bestimmt zu werden, setzen wir zunächst nur als eine Möglichkeit, die jene Wirklichkeit einer thätigen Entwickelung bedinge. Bei der Empfindung, im Allgemeinen genommen, ist diese Fähigkeit der Seele auch Alles, was von dieser auszusagen ist. Eben diese Fähigkeit unstreitig besitzt aber auch jenes Medium, der Leib; wenn also keine Verwirrung der Begriffe von Empfindung, in leiblicher und in seelischer Bedeutung genommen, entstehen soll, so muß ein andrer Ausdruck für die letztre gesucht werden, welchen wir in dem Worte Gefühl finden. Empfindung ist hiernach die Basis des Gefühles, mit diesem unmittelbar verbunden, und doch von ihm wesentlich unterschieden. Die Hegel'sche Schule nimmt dies nicht an; sie unterscheidet zwar innere und äußere Empfindung, aber Rosenkranz hat das Schwankende der Bestimmung „innere Empfindung" wohl herausgefühlt, indem er dies zwar einen Pleonasmus selbst nennt, aber sogleich dabei beharrt, daß alle Empfindung Thätigkeit der Seele sei, und die innere Empfindung hierauf als „primitiv geistige" faßt. Michelet hat bei dieser Stelle seiner Psychologie mit Aristoteles zwar zugegeben, daß die Empfindung der Anstoß sei, der zum Denken treibe, indessen behauptet er weiter, dem bekannten Satze: Nihil est in intellectu, quod non fuerit in sensu, könne man mit vollem Rechte gegenüberstellen, nihil esse in sensu, quod non fuerit in intellectu. Dem Prinzip seines

Systems gemäß unterstützet er dies dadurch: „daß die Empfindung die Aufnahme der Formen der Dinge sei, diese Formen aber der Intelligenz angehören, indem sie die allgemeinen Begriffe der Dinge seien. Ohne die Produktion der allgemeinen Formen der Dinge durchs Denken, würde der Sinn sie nicht empfinden, und damit sei zugleich die schon im Empfinden gesetzte Existenz des Denkens erwiesen.“ Auch für uns ist die Empfindung der Anstoß, der zum Denken treibt, hat aber auch durchaus nichts weiter mit dem Denken zu thun, das keine Fortsetzung, Weiterentwickelung der Empfindung, sondern der Anfang der Seelenthätigkeit ist, die von jener herausgefordert wird. Der Anfang der Seele ist also nur überhaupt Fähigkeit, irgendwie bestimmt zu werden, Passivität, Zustand, worauf die zweite nothwendige Fähigkeit, thätig zu sein sich gründet. Die gewöhnliche Vorstellungsweise kommt hierbei aus dem vor und nach nicht heraus, gleichwohl ist zu fordern, daß die Vernunft diese niedere Vorstellung fallen lasse, und jene beiden Momente als so unmittelbar verbunden fasse, daß der Begriff einer Zeitfolge wegfalle. So wenig ist jenes passive und dieses active Moment in Bezug auf den Einzelnen schon etwas Willkührliches, daß beide sich als Grundbedingung der geistigen Existenz von selbst einstellen. Der ganze weitere Weg unsrer Untersuchung wird durch diese Annahme, wovon wir ausgehen, eröffnet und vorgezeichnet, und zwar trennt er uns sofort von dem, welchen Hegel verfolgt hat. Wir beginnen die Seele mit dem leidenden Momente als unmittelbarer Bedingung ihrer thätigen Momente. Hegel läßt sie nicht allein mit der Thätigkeit beginnen, — dies haben auch andre Philosophen behauptet, — sondern als Denken, das zuerst nur dumpfes Weben des Geistes in sich, endlich zur Vernunft sich entfaltet. Dieses Denken ist nach ihm der Seele wahre Wesenheit, und sämmtliche Geistesvermögen, insbesondre mit Strauß zu reden, sind immer dasselbe, „wie Eis, Schnee und Nebel immer Wasser sind.“ Hierin liegt zwar

eine sehr tiefe Wahrheit, nämlich die auch von uns festgehaltene Einheit der Seele, aber ein so sinnliches Gleichniß führt uns immer dahin, daß wir dann gleichfalls die Seele ihrer Substanz nach durch ein Wort zu bezeichnen gedrängt werden, ein Wort, das schwerlich mehr blos ein Hauptwort, sondern nur ein Zeitwort sein kann, wenn es das Etwas dem Begriffe näher bringen soll. Diesen Begriff werden wir wirklich als Frucht dieser Darstellung entstehen sehen, und nur soviel haben wir vorläufig zu äußern, daß das Denken sich uns als die eine Manifestation der Seele, nicht aber als das die Substanz derselben allein Bezeichnende ergeben wird. Die leibliche sowohl als geistige Natur des Menschen ist also, nach dem dargestellten Vorgange als empfindende in einen von der Außenwelt bestimmten Zustand gesetzt, welcher der Keim der ganzen leiblichen als geistigen Entwickelung wird. Der Zustand nämlich fordert das Subject auf, sich von den Außendingen als etwas Selbstisches loszureißen, denn, wenn dies nicht geschähe, so würde es aufhören ein Selbst zu sein, d. h. es würde untergehen, nachdem es kaum in die Welt getreten. Jenes wichtige Moment hat unter den Neueren namentlich Braniß genau behandelt. Jenes Losreißen ist von ihm mit vollem Rechte darauf gegründet worden, daß der Zustand ein für das Selbst förderlicher, hemmender, oder gleichgiltiger ist, mithin entweder Lust oder Unlust oder aber Gleichgiltigkeit zur Folge hat, also in die Empfindung selbst Unterschiede bringt. Das Selbst unterscheidet sogleich was es unmittelbar angeht, von dem was ihm gleichgiltig ist, und wirft dieses zurück, — ein Ausdruck, der ziemlich von allen Psychologen gebraucht wird; — dieses Zurückwerfen (Repelliren), seine erste That scheidet die innere von der äußeren Empfindung und führt dahin, daß das Subject sich von dem Objecte selbst unterscheiden lernt. Dies tritt mit der Anschauung hervor, — ein hier noch in ganz sinnlicher Bedeutung zu fassender Ausdruck, — die in Bezug auf die Seele sich

als der erste Keim der Aufmerksamkeit geltend macht, und den Menschen bis zur Wahrnehmung fördert; der Begriff derselben ist hiernach die Wechselwirkung der Empfindung und Anschauung. An dem Gewahrten hat er mehr, als an dem Empfundenen oder Angeschauten. Nichts ist nun gewöhnlicher, als daß dieser letztre Ausdruck, den wir später vielfach brauchen werden, mißverstanden wird. Er ist nur darum gewählt, weil Anschauung sich auf dasjenige Sinnesorgan des Menschen bezieht, das am Unmittelbarsten für sein werdendes Erkennen der Dinge sich förderlich erweiset, auf das Gesicht. Nicht aber ist damit gesagt, daß die übrigen nicht sogleich ebenfalls ihre Dienstleistung zur tieferen Begründung des Verhältnisses zwischen Mensch und Welt antreten sollten. Auf diese Vermittler haben wir daher zunächst etwas näher einzugehen.

Es ist üblich, nicht mehr als fünf Sinne des Menschen anzunehmen, obgleich die Physiologen uns aufmerksam machen, daß diese Annahme starken Widerspruch erleiden kann. Zunächst kommt das Gefühl als Sinn vor, worunter man eigentlich den Tastsinn versteht, während unstreitig die Reihe von Erfahrungen oder der Bezüge des menschlichen Organismus zur Außenwelt, die unter jenem Begriffe zusammengefaßt werden, weit mannigfacherer Art sind, als die das Betasten allein hervorbringt. Die Berührung eines Körpers verschafft die Kenntniß von dessen Gestalt, ist, wo der Sinn des Gesichts fehlt, z. B. im Dunkeln, und bei dem Blinden das einzige Mittel, diese Kenntniß zu erwerben; hiervon zu unterscheiden ist das Berührt-werden, welches schlechthin das Nervensystem irgendwie, sei es angenehm oder widrig afficirt. Bei jenem kommt bereits die thätige, bei diesem nur die leidende Seite der Seele zum Vorscheine. Carus hat daher vorgeschlagen, statt des einen Gefühls Tastsinn und Wärmegefühl als verschiedene Sinne anzunehmen, und gewiß ist, daß von dem Maaße der Wärme und Kälte die allgemeinste und unmittelbarste Bestimmung ausgeht, die der menschliche Organismus

erfährt. Auch der Begriff der Wärme erschöpft noch nicht die Menge von verschiedenen Empfindungen, deren derselbe fähig ist, die aber immer näher auf den Gegensatz von Lust und Unlust bezogen, und insgesammt Gemeingefühl, auch Lebensgefühl genannt, wohl am Richtigsten und Sichersten bestimmt werden. Dem Tastsinne gegenüber bilden sie diejenige Gruppe, welcher immer die Zuständlichkeit des Subjects als Gemeinsames zu Grunde liegt. Auf diesen Gegensatz gründen wir die weitere Eintheilung der Sinne. Geschmack und Geruch stehen in ähnlichem Verhältnisse; sind mit einander ganz nahe verwandt und doch getrennt; klar ist sogleich, daß der Geschmack den Geruch, aber nicht dieser jenen involvirt. Bei dem Anfühlen einer Marmorstatue percipirt man den Umriß und zugleich die Kälte des Steines, während umgekehrt Kälte empfunden werden kann, auch ohne daß wir etwas zu betasten brauchen. Sie kömmt zu uns, wie der Duft, beinahe ohne unser Zuthun. Beim Betasten und Schmecken sind wir weit activer, als beim Wärmegefühl oder beim Riechen.

Ungleich höher stehen die Sinne des Gesichtes und Gehörs, denen die geistige Erziehung des Menschen fast ausschließend verdankt wird. Der physiologische Prozeß dieser Sinne, und die räthselvolle enge Beziehung, die zwischen dem körperlichen Organe und der Seele gerade hier sich darlegt, gewähren die sichersten Beweise für die obige Anführung, daß mit dem Empfinden, als einem allgemeinen Zustande, die thätige Eigenschaft der Seele gleichsam einen Anstoß erhalte. Bereits der Keim der Aufmerksamkeit liegt in der Mitthätigkeit der Seele bei der Aufnahme eines bildlichen oder hörbaren Eindrucks, ohne welche Mitthätigkeit das individuelle Organ, Auge oder Ohr, todt wäre. Indem aber bei dem Gesichte der Organismus mit dem Gegenstande weit mittelbarer als bei dem Gehör es geschieht, in Bezug tritt, so hatte bereits Kant ganz Recht, das Gesicht den „edelsten Sinn, wenn auch nicht einen unentbehrlicheren als das Gehör" zu nennen. Das

Licht berührt das Gemeingefühl weniger, als die im Tone erzitternde Luft. Das Verhältniß des Gesichtes zum Gehör kann man nun dem des Geschmacks zum Geruche, des Tastgefühles zum Wärme- oder Lebensgefühl vergleichen. Gesicht, Geschmack, Tastgefühl verschaffen Wahrnehmungen, welche leichter zu Vorstellungen sich gestalten, — wir werden diesen Ausdruck, den wir vorausnehmen, noch näher zu bestimmen haben, — als es mit denen des Gehörs, Geruches und Wärmegefühles der Fall ist, die bei Weitem mehr Stimmungen des Gemeingefühles verleihen, Stimmungen, die ja dasselbe so heftig in Anspruch nehmen können, daß Ohnmacht erfolgt. Bei den erstgenannten drei Sinnen ist die Thätigkeit der Seele, in Bezug auf das ihnen dargebotene Object eine freiere, als bei den letztgenannten, Unterschiede, die für unsern gegenwärtigen Standpunkt nur insofern Werth haben, als sie die beiden edelsten, man nennt sie auch theoretischen, Sinne des Menschen, Gesicht und Gehör, ihrer Wesenheit nach erkennen lehren. Der Bezug Beider zur menschlichen Seele ist so beschaffen, daß sie einander in dem Bildungsprozesse derselben ergänzen, wodurch es begreiflich wird, warum, wenn einer der beiden Sinne von Geburt ganz fehlt, jene Bildung immer lückenhaft bleibt. Das Wesen von jener Ergänzung ist, daß die Activität der Seele durch den Sinn des Gesichtes, ihre Passivität aber durch den Sinn des Gehörs entwickelt und gefördert wird. Unstreitig muß diese Aeußerung hier dunkel und sogar willkührlich erscheinen, ein Mangel, der bald verschwinden wird, wenn die nach ihren Fähigkeiten und Kräften entwickelte Seele vor uns liegt. In dem Gebiete der einzelnen Künste werden wir davon noch besondere Anwendung zu machen haben. An anderen Eintheilungen der Sinne ist kein Mangel. Schon Kant schlug vor, Gesicht, Gehör und Tastsinn als Sinne der Wahrnehmung mit mechanischem Einflusse, Geruch und Geschmack als Sinne des Genusses, der innigsten Einnehmung, also mit chemischem Einflusse zu bestimmen,

aber auch er giebt zu, daß die Sinne, je stärker sie afficiren, desto weniger lehren. Eben so wahr ist die Bemerkung der Naturforscher, daß für gewisse Seiten des Naturlebens dem Menschen der Sinn ganz fehlt. Wie Magnetismus und Galvanismus die Seele desselben bestimmen, bleibt immer blos dunkel, aber der Sinn der Spinne für das Wetter, und der Sinn für die Ferne, den eine Brieftaube in verschlossenem Kasten bewahrt, fehlt dem Menschen ganz, wenn wir auch sehen, daß der Instinkt gerade bei den sogenannt Ungebildeten, oder den Wilden zu einer ähnlichen Schärfe, wie bei dem Thiere heranwächst.

Wie Geruch und Geschmack zunächst den Zweck verrathen, das Gedeihen der Leiblichkeit, die Ernährung zu fördern, so haben Gesicht und Gehör die Entwickelung der Seele als Zweck vor sich, und zwar haben wir diese mit dem Sichselbstunterscheiden des Subjectes von der Außenwelt beginnen sehen. Indem dafür der Ausdruck: „Anschauen" gebraucht wurde, ist zwar nicht unmittelbar an den Sinn des Gesichtes gedacht, aber das Licht bewährt auch in der That eine so starke Macht, daß der Mensch mit der Begrüßung des Lichtes wirklich den ersten Schritt über das Gemeingefühl, den sogenannten Vital-sinn, hinaus thut. Der Wechselbezug zwischen Empfindung und Anschauung, durch die Aufmerksamkeit in stetiger Folge erhalten, ließ Wahrnehmung entstehen, worin der Mensch dahin gelangt, daß er nicht allein sich selbst als ein von den Außendingen im Allgemeinen, sondern ein fremdes einzelnes Ding als ein solches, ein von der Mannigfaltigkeit der übrigen getrenntes aufzufassen vermag.

Neben diesem Momente ist aber gleichzeitig ein andres in dem Seelenleben aufgetreten, das in den engsten Bezug zu jenem kommt. Wäre die Kritik des bloßen Erkennens, nicht die des gesammten Seelenlebens unser Zweck, so brauchten wir seiner noch nicht näher zu gedenken, wie dies nunmehr geschehen muß. Thätig äußert sich nämlich das Subject sofort

auch hinsichtlich seiner Empfindung als einer Lust oder Unlust, insofern im ersten Fall das Streben das Object zu sich heranzuziehen, im zweiten ihm zu entfliehen, also sich von der Aussenwelt auf sich selbst zurückzuziehen eintritt. Verlangen und Flucht sind die beiden Phänomene, welche zur Annahme des sogenannten Begehrungsvermögens die Wissenschaft nöthigen. Erst in der Befriedigung, dem Genusse verschwindet das Begehren, weil mit demselben schon wieder das Loslassen des Objects durch das Subject erfolgt, und nur indem dann das Wahrnehmen unvermeidlich eintritt, erwacht die Begier immer wieder von Neuem. Ohne das Wahrnehmen bliebe das Begehren ein leeres, gegenstandloses, unbestimmtes, was es so lange wirklich nur ist, als es in der bloßen allgemeinen Empfindung steckt. Wie die Aufmerksamkeit das Wahrnehmen entstehen läßt, so erzeugt der Selbsterhaltungstrieb, Lust und Befriedigung, die Begier nach dem Wahrgenommenen. Wir kommen mithin immer wieder auf das Empfinden als gemeinsame Basis des Wahrnehmens und Begehrens zurück. Diese letztern beiden Momente, die sich gegenseitig bedingen, bleiben dennoch wesentlich verschieden, ein Unterschied, — um dies vorläufig zu bemerken, — der erst ganz scharf hervortreten kann, wenn er in einem höheren Stadium des Seelenlebens uns in dem Verhältnisse des Denkens und Wollens begegnen wird. Das Empfinden aber, das wir, von der Leiblichkeit abstrahirend, als geistiges Phänomen Gefühl genannt haben, hat jene Verschiedenheit nicht in sich, und es ist vielmehr immer theoretisch und praktisch zugleich, keineswegs auf das Erkennen oder Begehren allein bezogen. Es ist in seiner Einfachheit, obgleich das Denken, um diese zu begreifen, Unterschiede hineinbringen muß, gerade dazu da, die beiden Seiten der geistigen Activität zusammenzuhalten. Für Activität ist das deutsche Wort: „Thätigkeit" ganz wohl zu gebrauchen, für Passivität haben Schleiermacher und namentlich der mit der deutschen Sprache ewig ringende tiefsinnige C. F. Krause: „Leidentlich-

keit" gebraucht, welches etwas Unbehülfliches an sich hat, und außerdem einen Doppelsinn der Fähigkeit zu leiden, und gelitten zu werden, mit sich führt, daher wir bei dem fremden Worte es bewenden lassen. Nur davor ist zu warnen, daß man, wie es im täglichen Leben so oft geschieht, nicht auch in der Wissenschaft, Passivität mit Ruhe verwechsele. Ruhe ist der Indifferenzpunkt, mit dem sich als etwas immer nur Scheinbarem nichts anfangen läßt, und der den Begriff alles Seelenlebens vernichtet, durch die Einmischung eines Materiellen verdirbt. Leiden aber erinnert leicht an Unlust allein, obgleich der Gegensatz davon in dem Ausdrucke: „etwas leiden können," der in Süddeutschland sogar für „Jemand lieben" gebraucht wird, angedeutet ist. Passivität ist Fähigkeit, bestimmt zu werden und wenn wir diese Fähigkeit, als etwas nicht mehr blos Mögliches sondern Wirkliches der Seele, mit: Fühlen ausdrücken, so ergiebt sich das Fühlen als eine stetige Reihe von Zuständen. Selbst wenn wir nun ein bestimmtes Gefühl als Zustand auffassen, müssen wir diesen Zustand immer als eine Vielheit von Momenten denken. Diese lange Reihe von Zuständen dauert ununterbrochen durch das ganze menschliche Leben, wie gleichfalls die Activität der Seele, deren Doppelheit aber in dem gemeinsamen Ursprunge schon die Möglichkeit ihrer völligen Identität hat.

Alle Thätigkeit ist Erscheinung irgend eines Maaßes von Freiheit. Der schwache Schimmer derselben, wovon bis jetzt wir in Bezug auf die Seele reden können, verschwindet fast vor dem Uebermaaße der Abhängigkeit, vor der Despotie des bloßen Fühlens, welche auf der Stufe der Sinnlichkeit das Walten der Seele beherrscht. Ihre thätigen Momente erscheinen nur als Keime, deren Existenz ihre Zukunft aber in sich schließen, sie machen den Anfang des Bewußtseins aus, wodurch erst die völlige Unterscheidung des Ichs von den Gegenständen zu Stande kömmt. Zugleich aber ist der Ausgangspunkt für alle weiteren Stufen mit diesem Schimmer des Be-

wußtseins, welches hier zuerst als Selbstgefühl auftritt, und darin seinen Boden hat, gegeben. Das Selbst von den zahlreichen Produkten seiner eignen Thätigkeit, den Wahrnehmungen und Begierden belastet, stößt sie gleichsam in sich selbst von sich zurück, wie dies im äußeren Anschauen mit den sinnlichen Eindrücken geschah. Jetzt schaut es die nur in seinem Gefühle bewahrten, nicht äußerlich mehr existirenden Wahrnehmungen als Gestalten, die doch keine sinnliche Existenz haben, an, und stellt sich dieselben vor. Die Vorstellung bildet die Gränze zwischen der sinnlichen und der verständigen Sphäre des Geistes. Das Selbst wird durch die sinnlichen Wahrnehmungen noch fort und fort bestimmt, aber es läßt sie nicht mehr entschlüpfen, sondern hält ihr Bild für sich fest, ihr Bild, nämlich die Mannigfaltigkeit von wahrgenommenen Merkmalen, welche das Selbst zu einer Einheit verbunden hat. Dieses Festhalten wäre nicht möglich, wenn jenes Bild nicht als in den Zustand des Subjects, in sein Gefühl vorher übergegangen von der Thätigkeit des Geistes ergriffen werden könnte. Sie ergreift es, und läßt es wieder fahren, d. h. das Selbst erinnert sich an jene Bilder, oder vergißt sie. Mit diesem Ergreifen und Fahrenlassen unterscheidet es sich von den Außendingen nicht blos, wie es im Wahrnehmen geschah, sinnlich, sondern es unterscheidet sein Ich von dem Bewußtsein der Dinge, das Selbstbewußtsein keimt neben dem Bewußtsein von den in dem Selbst bewahrten Bildern. Dieser Grad des Selbstbewußtseins ist hier erst ein Sichselbstfesthalten, die Erscheinung der Kraft als Einzelnes in der Allheit sich zu behaupten, den Werth der Individualität geltend zu machen. Mit vollem Rechte ist jenes Festhalten der Objecte in Bildern daher Einbilden genannt worden. Was nun die Seele mit dem Vorrathe des Eingebildeten unternimmt, ist von doppelter Art.

Zunächst werden Theile dieses Vorrathes, einzelne Bilder, für sich wieder hervorgerufen, lediglich zu der Seele ei-

genem Genusse, aber sofort beweiset sich ihre thätige Kraft in den Veränderungen, die sie damit vornimmt. Daß dies nicht zum Vortheile der Wahrheit geschieht, liegt in jenem Egoismus des Subjects, der nach Willkühr mit den ihm gehörenden Bildern schaltet. Der Unterschied von der bloßen Erinnerung liegt hier am Tage, und begründet sich durch die aufdämmernde Freiheit des Geistes, welcher bisher sich in Abhängigkeit befunden hat. Ein willkührliches Spiel von allerhand Zusammensetzungen beginnt und das Subject erzeugt aus seinem durchaus immateriellen Stoffe selbstständige Gebilde, welchen die äußerliche Existenz, die objective Wahrheit zunächst ganz fehlt. Man hat dies producirende Einbildungskraft genannt, im Gegensatze zu jener nur reproducirenden, weil hier ein freies Schaffen, dort lediglich ein Wiederholen stattfindet. Ferner hat man auch jenes freie Schaffen als Moment geltend gemacht, indem man von der Einbildungskraft die Phantasie unterschied, welche wesentlich innerliche Production ist. Das Walten der Phantasie ist unstreitig Thätigkeit des Geistes, jedoch an sich die regelloseste, die es giebt, weil sie, gegen die gewöhnliche Ansicht immer die unfreieste, nämlich die von der Sinnlichkeit noch am meisten gefesselte Thätigkeit bleibt. Gesetze für die Thätigkeit des Denkens giebt es, und lassen sich als Gesetze, die dem tiefsten Wesen der Dinge selbst inwohnen, auffassen und nachweisen; Gesetze der phantastischen Thätigkeit, nämlich die ihr immanent wären, giebt es schlechterdings nicht. Was sie zügelt, sind alsdann andre geistige Kräfte. Nirgends schlagen Passivität und Activität der Seele so unmittelbar und fortwährend in einander über als hier, wo der Boden berührt ist, aus welchem die ununterbrochene Ernährung des Geistes strömt. Das feinste, gleichsam einsaugende Organ der Seele ist die Phantasie, daher auch gemeinhin von einem Verluste an höherem geistigen Werthe bei dem gesprochen wird, dessen Phantasie vergiftet sei. Das Dämonische der Phantasie, welche

Göthe als die höchste der unsterblichen Mächte besang, birgt zugleich den Keim der herrlichsten geistigen Frucht. Die Seelenthätigkeit nun, die wir gewissermaaßen als Subject mit dem Namen Phantasie fixiren, nennt die deutsche Sprache Dichten, und erkennt den Keim des Künstlers, des Dichters zugleich in dem bekannten Ausspruche an: daß die Phantasie überhaupt verschönere, Sätze, die uns in der Darstellung der Aesthetik selbst von wesentlichem Nutzen sein werden. Jeder Mensch, wie wir nun sehen, dichtet und läßt dies sogleich auch zu äußrer Erscheinung gelangen, indem er nämlich spielt. Das Spielen der Kinder hat schon Leibnitz als ein höchst bedeutendes Phänomen erkannt, nicht minder in neuerer Zeit Schleiermacher, Krause, namentlich Braniß. Der künftige Lebensberuf verräth sich darin, wie in träumerischer Ahnung. Das Kind erzieht sich selbst im Spielen, von unsichtbarer Hand geleitet.

Von den äußeren Sinnen ist es wieder der des Gesichtes, welcher zunächst die Nahrung und Ausbildung der Phantasie befördert, wie auf der Stufe der Anschauung derselbe sich bereits als der wichtigste Sinn erwies. Die erste Antwort, die das Kind auf das Empfundene giebt, ist aber die Hervorbringung eines Hörbaren, eines Geschrei's. Dasselbe als eine Reihe von Interjectionen hat einen eben so vagen Inhalt, als die Empfindung selbst nur hat. Unvermeidlich ist, daß in diese sinnlichen Aeußerungen seiner Lebensthätigkeit mit den gestalteten Wahrnehmungen eine größere Bestimmtheit tritt, daß, so wie das Wahrnehmen selbst in einzelne Momente zerfällt, und Einzelnes von der Gesammtheit scheidet, auch jenes Geschrei in einzelne Laute zerfällt, die sich als Vocale von einander unterscheiden. Mit dem Eintritte der Vorstellung genügen die Vocale nicht mehr, denn es macht sich ein Streben geltend, die Vorstellungen auch durch hörbare Laute immer genauer von einander unterschieden festzuhalten, es bilden sich Worte, es entsteht die Sprache.

Jene alten Untersuchungen über den Ursprung derselben, ob sie der Mensch etwa von den Thieren gelernt habe, u. s. w. sind längst unbrauchbar geworden, seitdem man darin übereingekommen, daß die Sprache als eine für die geistige Entwickelung des Menschen wesentlich nothwendige Aeußerung, deren er sich nicht etwa willkührlich entschlagen kann, oder die ihm von Außen zugekommen ist, betrachtet werden müsse. Auf ein Tieferes, auf einen geistigen Vorgang, dessen nothwendiges sinnliches Abbild sie ist, weiset sie hin; ohne die Sprache entwickelte sich kein Denken. Erst in späteren Momenten wird dies bis zur Ueberzeugung klar, und zugleich die Wahrheit des Hegel'schen Satzes (Logik, I, S. 11) „daß die Denkformen zunächst in der Sprache des Menschen herausgesetzt und niedergelegt seien, die sich in Alles, was zur Vorstellung wird, eingedrängt habe.“ Wie nichts Inneres ohne ein Aeußerliches, das zugleich ein Anderes, und zugleich doch dasselbe ist, kein Inhalt ohne Form, nichts Geistiges ohne ein ihm entsprechendes Leibliches, so wird nun in und mit der Sprache, als sinnlichem Ausdrucke des Denkens, dieses selbst erst gezeitiget, entfaltet, und ununterbrochen bereichert. Erst jetzt dürften wir eigentlich das Wort „Bewußtsein“ brauchen, denn nichts Andres ja drückt dieses Wort aus, als ein Wissen von etwas, und Wissen überhaupt ist das Erzeugniß des Denkens. Die bloße Vorstellung wird nun nicht mehr allein durch das Einbilden festgehalten; die ihr von dem Subjecte gegebene Bezeichnung, das Wort, hält gleichfalls das Bild fest, näher freilich nur als ein Symbol, welches jenes Bild bedeutet. Das Festhalten dieser Symbole ist von dem jener Bilder verschieden, Gedachtes trennt sich von dem Eingebildeten, und das Gedächtniß tritt als besondre Kraft der Einbildungskraft gegenüber. Das Gedächtniß hält den Namen, die Einbildungskraft die Gestalt fest, das Denken componirt Namen, Worte zu Sätzen, die Phantasie die Gestalten zu immer reicheren Bildern. Mit dem Worte: „Ich“ als der Aeußerung

des Sichselbstunterscheidens, — wer hat nicht bemerkt, wie langsam das Kind bis zu dieser Bezeichnung der Selbstvorstellung gelangt? — ist das Wissen von sich in einem sinnlichen Zeichen festgehalten worden, und ein Standpunkt erstiegen, von welchem aus das Subject sich den Außendingen gegenüber vollständiger orientirt als bisher möglich war. Jedes neue Wort erspart dem nach Erkenntniß immer begierigeren Geiste eine Arbeit, und unterstützt die Fähigkeit sich auf etwas den Sinnen nicht Gegenwärtiges zu besinnen. Wie die Einbildungskraft das Gedächtniß, den Vorrath von hörbaren Bezeichnungen in Bewegung setzt, so regt jedes einfallende Wort jene Kraft, das entsprechende Bild neu entstehen zu lassen an, unstreitig aber beginnt jede einzelne Erinnerung, so lange die Denkthätigkeit sich von der sinnlichen Herrschaft nicht befreit hat, mit dem Bilde, welchem dann erst dessen Bezeichnung, dessen Name folgt. Bis in die spätesten Stadien des Seelenlebens unterstützen sich gegenseitig beide Arten, die Vorstellungen festzuhalten, obgleich sie nach Maaßgabe individueller Organisation vorherrschen, wie man schon an dem Beispiele erkennen kann, daß der Eine sich in einer Straße leichter nach der Gestalt des Hauses, das er sucht, der Andere nach der Hausnummer selbst zurechtweiset. Je höher der Vorrath der Vorstellungen anwächst, desto schwerer wird es der Seele sich dieses ihres Reichthums wegen, seiner Einzelheiten in jedem Augenblicke zu bemächtigen, die Erscheinung des Vergessens sowohl der Bilder, als der Bezeichnungen derselben tritt ein, allein es ist nichts als diese augenblickliche Unzulänglichkeit des Subjects, den Schatz seines Inhalts vollständig zu beherrschen; indem Einbildungskraft und Gedächtniß einander unterstützen, Gestalt das Wort, und das Wort die Gestalt wieder hervorrufen, wird das Vergessen wieder beseitigt, und das Gesuchte fällt wie es heißt, Einem wieder ein, richtiger sollte man sagen, das Subject findet es aus sich selbst wieder heraus, obgleich in dem einen Falle das

Sichbesinnen fruchtlos bleibt, und eine zufällig scheinende sogenannte Ideenassociation (falscher Ausdruck für Verknüpfung der Vorstellungen) das Einfallen bewirkt.

In dem Gedächtniß ist das Denken, wie in der Einbildungskraft das Dichten gesetzt. Das Denken beginnt seinen Lauf zur Entwickelung des Verstandes, das Dichten entwickelt die Phantasie zum Wettkampfe mit der Wirklichkeit. Da die Vorstellung der Boden war, von dem beide ausgegangen sind, so begreift sich leicht, wie treu Dichten und Denken Hand in Hand fortschreiten. Das Kind darf nicht blos spielen, es muß lernen, d. i. die äußere Nothwendigkeit, die Erziehung zunächst zwingt es sein Gedächtniß zu üben. Alles Lernen ist zuerst ein Auswendiglernen, dem alsdann die Lehre des Gebrauchs, den das Denken mit seinem eigenen Vorrathe zu machen habe, zu folgen pflegt. Indem der Lehrer der Gedächtniß- die Verstandesübung folgen läßt, befördert er in der That nichts, als was die Natur des Denkens selbst erfordert, und vorzunehmen strebt. Die Sprache, als continuirliche Erscheinung des Denkens durchläuft eine lange Reihe von Veränderungen. Die Worte allein genügen dem Subject nicht mehr, sie streben sich zu verbinden, daher verändern sie einander indem sie in gegenseitige Beziehung treten. Das Ich bemächtigt sich der Gegenstände mittelst der Sprache, und wird selbst durch diese für Andre wieder ein Aeußerliches; der unmittelbare Verkehr der Geister beginnt durch sie, denn das eine Ich hat an dem anderen sein Object, das nicht mehr als bloßer Naturgegenstand, sondern gleichfalls mit Bewußtsein auf jenes Ich einwirkt. Die Sprache bildet sich nun in ihren Redetheilen, und bringt die innersten Gesetze des Denkens, welche man die logischen nennt, zur Erscheinung. Die sogenannten Kategorieen, die Grundelemente aller Denkthätigkeit, — nach Hegels schlagendem Urtheil — „sind in Allem, was der Mensch zur Sprache macht, entweder eingehüllter, vermischter, oder herausgearbeiteter enthalten.“ Gewiß,

wäre dies nicht der Fall, so könnte nichts aus einer Sprache in die andre übersetzt werden, weil dann das Gemeinsame, worauf sich die tausendfach verschiedenen Sprachen beziehen, fehlte. Die Wissenschaft der Logik hier abzuhandeln, ist nicht unsre Aufgabe; nur das psychologische Resultat geht uns hier an, daß mit den sich entwickelnden Denkgesetzen, welche am Naturgemäßesten, und daher Erfolgreichsten in der Grammatik geübt werden, das bloße Auswendiglernen dem wirklichen Lernen immer mehr Platz macht. Dieses Lernen ist Arbeit. An die Stelle des Auswendigwissens stellt die eigene Thätigkeit des Subjectes das abstracte Wissen, welches den einzelnen Gegenstand nicht mehr blos seiner auswendigen Form nach, sondern seinem Inhalte nach festhält, nicht blos das Wort, sondern dessen Sinn. Jenes Wissen, wodurch eine Masse von einzelnen Objecten auf solche Weise Besitzthum des Subjectes geworden ist, und nicht blos als einzelne nur bezeichnete Vorstellungen, sondern als Producte des Denkens, als Gedanken, in ihm verharrt, beschäftigt sich also nicht mit Vorstellungen, sondern mit Begriffen. Worte thun es nicht mehr, denn „ein Begriff muß bei dem Worte sein.“ Erst jedoch einer höheren Stufe ordnet sich der wachsende Schatz des Wissens wieder in einzelne Gebiete, die sich als Wissenschaften einführen, deren Einheit jedoch auf der Stufe, worauf wir uns zunächst befinden, noch nicht zu erörtern ist. Ein Moment, welches uns gerade hier begegnet, ist noch die Neigung des Ich's überhaupt etwas und immer mehr zu wissen, also durch sein eignes Denken sich immer mehr von dem Sinne und Wesen der früher nur vorgestellten Dinge anzueignen; es erscheint die sogenannte Wißbegier, ein Wort, welches uns an die früher behandelte Kraft des Begehrens überhaupt erinnert, von welcher durchaus wenigstens soviel gegenwärtig berichtet werden muß, daß offenbar werde, was mit ihr mit und während der Entwickelung des Verstandes vorgeht. — Gewiß ist zu vermuthen, daß auch das Begeh-

ren auf der blos sinnlichen Stufe nicht stehen geblieben sein wird. Wir blicken also auf jenen früheren Standpunkt zurück.

Die Stillung der Lust und die Beseitigung der Unlust stellten die Zufriedenheit des Selbst her, das durch die gemachte Erfahrung bereichert, mit Hülfe der gewonnenen Vorstellung, von der schon gesprochen worden ist, sich von den Außendingen unterscheiden lernte. Das Selbstgefühl tritt ein, seiner Natur nach praktisch und theoretisch zugleich, ein Act des Sichselbstergreifens, worin das bloße sinnliche Lebensgefühl, das ihm vorherging, zu etwas Höherem geläutert ist. Rosenkranz hat sehr zweckmäßig auf den Satz der Spinozistischen Ethik hingewiesen: „omne Ens in suo Esse perseverare conatur“, ein Satz, den man noch seltsamer Weise sogar im Munde der Bauern in manchen deutschen Landestheilen hören kann, welche von einem behäbigen, zufriedenen Zustand sagen: „jetzt bin ich wieder ganz in meinem Esse.“ Die Individualität fängt an sich dem Allgemeinen, das sie zwar erst in einer Menge von einzelnen Vorstellungen zusammenhanglos faßt, gegenüberzustellen, und in seinem eigenen Zustande Vergnügen und Schmerz, an den Dingen aber die ihm angenehmen von den unangenehmen zu unterscheiden. Die Einbildungskraft erweiset sich auch hierbei ungleich mächtiger als das Gedächtniß; sie ruft die vergangene Lust zurück, die nun nicht mehr sinnlich, als Wirkung, als geistige Heiterkeit hervortritt, aus welcher Verlangen und Erwartung der Wiederholung, ja Steigerung jenes angenehmen Zustandes entsteht, die man Hoffnung nennt. Eben so bewirkt das auftauchende Bild des Unangenehmen die Traurigkeit, und weiter die Angst und Furcht. Die Wiederholung jener angenehmen oder unangenehmen Erfahrungen vermehrt die scharfe Unterscheidung der Gefühle, Verlangen und Flucht werden zu geistigem Gepräge in der Neigung und Abneigung gegen bestimmte Objecte, als deren Wurzel man immer das Selbstgefühl festzuhalten hat. Neigung und Abneigung sind eben so verschieden-

artig, als die Individualität der Menschen. Es ist nicht zu läugnen, daß wir hier das einzelne Selbst auf einem völlig egoistischen Standpunkt erblicken, der sich, während das Erkennen sich bis zu dem Begreifen vorgearbeitet hat, nur immer mehr verfestigt. Das geistige Phänomen, welches auf dieser Stufe an die Stelle des sinnlichen Begehrens tritt, ist der Wunsch. Im Wünschen schließt sich das Begehren des Geistes ganz eng an die von der Phantasie hervorgerufene Gestalt. Was das Subject wünscht, ist nicht sowohl etwas Objectives, als dessen Abbild in dem Spiegel des Geistes. Der Wunsch, der nie stärker als in der Jugend auftritt, hat eine prophetische Natur, weissagt die spätere Richtung der Thätigkeit; weshalb Göthe der vollsten Wahrheit gemäß behaupten durfte, was man in der Jugend wünscht, das werde man im Alter in Fülle besitzen. Je bläßer das von der Phantasie geschaffene Abbild des Objects wird, desto mehr sinkt die Macht des Wunsches, und regiert um so despotischer, je farbenprächtiger jenes leuchtet. Sehnsucht nach demselben ist jetzt das ganze Seelenleben, und bildet ein übermächtiges Gegengewicht gegen die Verstandeskraft, welche, so lange jenes Bild nicht verschwunden und gleichsam in Nebel aufgelöset ist, dessen Begriff nicht gewinnen kann. Die Passivität des Geistes äußert sich nun in der Leidenschaft, die man blind zu nennen pflegt, und mit vollem Rechte, weil die gesammte Erkenntnißkraft des Geistes gelähmt ist, und die Phantasie allein an der Stelle des Begriffes herrscht. Sie ist schuld daran, daß die Leidenschaft den Gegenstand nicht sieht, wie er ist, sondern wie das Subject ihn sich eben wünscht. Dieses ist das Loos des Jünglingsalters. Die Thätigkeit der Phantasie haben wir im Allgemeinen: dichten genannt, und bereits bei dem Kinde unter der Form des Spielens vorbereitet erscheinen sehen. Das Lernen führte es zum Wissen, womit die Symbolik des Spielzeuges vernichtet wurde, da nun bricht jene dichtende Macht der Seele von Neuem und mächtiger

hervor, denn an die Stelle des symbolischen Spielzeuges tritt das wirkliche Object selbst, dem aber die Phantasie eine Gestalt und einen Sinn beilegt, welchen das Subject eben darin zu sehen wünscht. Nunmehr hat das Object Werth, nur insofern es etwas bedeutet, wie dies schon bei dem bloßen Spielzeuge der Fall war. Das Erkennen der Dinge nicht blos wird durch diese Herrschaft der Phantasie bestimmt, sondern die Seele von der Macht des Wunsches, der Leidenschaft allein geleitet, treibt sogar den ganzen Menschen zum Handeln, d. h. die Außenwelt wirklich seinem Wunsche gemäß zu gestalten. Der Pfad der Wissenschaft wird vorläufig mit dem der Kunst vertauscht, die man, nur freilich in tieferem Sinne als der Alltagsverstand es thut, dem Spiele der Kinder vergleichen kann. Alle Handlungen des Subjects werden übrigens auf dieser Stufe seiner Entwickelung durch die Unmittelbarkeit, womit sie dem Wunsche der Seele den willkommnen sinnlichen Ausdruck zu geben suchen, ausgezeichnet. Das Selbstgefühl erscheint in aufwärts strebender Kraft, seines Sieges gewiß, als Muth, der in der Wahl der Mittel nicht zweifelhaft, und wegen der begegnenden Schwierigkeiten nicht verlegen ist. Auch hier wird nur die Individualität des Menschen sogleich entschieden geltend gemacht, indem eben die Wünsche des Jünglings Propheten seiner Zukunft sind. So groß aber ist die Macht der Subjectivität schlechthin, daß sie das Dämmerlicht, worin sie selbst schwelgt, auf alle Gegenstände wirft, so daß diese in der rosigen Beleuchtung sich freilich vortheilhafter ausnehmen, als später im hellen Tageslichte, welches die Umrisse scharf hervorhebt. Die innige Verknüpfung der Phantasie mit der nur den Sinnesreiz reproducirenden Einbildungskraft läßt nun die geistige Ausdehnung, die das Wesen des Wunsches ist, alle Augenblicke mit dem sinnlichen Begehren verwechseln, daher Mephistopheles bei Göthe spotten darf: „Du siehst mit diesem Trank im Leibe, Helenen bald in jedem Weibe.“ Und endlich ist die Gewalt

des Wunsches so groß, daß das Selbst sich ganz dem Gegenstande gefangen giebt, oder richtiger dem Gebilde, das seine Phantasie davon entworfen hat, und über der Ohnmacht, den eigenen wirklichen Zustand dem, der das Ziel seines Wunsches ist, gleichzumachen, verzagt und auf sich selbst, wie Werther oder Tasso verzichtet. Wenn man sagt, daß leichter der Jüngling sich selbst aufopfere, als der Mann, so vergißt man, daß jener auch überhaupt leichter stirbt, als dieser. Die Passivität des Geistes, die in der Leidenschaft concrete Gestalt gewonnen hat, möge dieselbe nun auf Zuneigung oder Abneigung beruhen, Liebe oder Haß heißen, lähmt seine gesammte Activität, mithin sowohl sein Erkennen als sein Wollen, so daß Beides nur als Phantasie und Wunsch vorhanden das Selbstgefühl bis auf den Gipfel führt, wo es als ein Einzelnes, das seine Beschränkung nicht zu finden vermag, sich dem Allgemeinen gegenüber nicht mehr behaupten kann, und somit erliegt. Den aus dem Widerstande des All's gegen den Einzelnen entspringenden Lebensüberdruß heilt zunächst das Denken, das mit seiner Ausbreitung im Gebiete des Verstandes glücklicherweise beschäftigt, und zwar durch die an sich auch noch ganz egoistische Wißbegier seiner Natur gemäß vorwärts getrieben wird. Aber dies würde nicht genügen, wenn in dem Selbstgefühle nicht noch eine andere Hülfe gesetzt wäre. Stellt dasselbe nämlich auch an die Außenwelt die Forderung, es nicht zu beeinträchtigen, oder zu verletzen, so stellt es zugleich an sich die Forderung, als menschliches Individuum vollkommen seiner Gattung zu entsprechen; seine Ausdehnung in den ungezügelten Wünschen reißt es alle Augenblicke über den Standpunkt des Einzelnen zum Nachtheile der Anderen hinaus und straft diese Mißgriffe durch Zorn über sich selbst, durch die Schaam, durch die Reue. Dieser Zustand der Unlust, den das Subject an sich selbst verschuldet, ist die erste Manifestation des Gewissens. Das Subject erfährt durch sich selbst, was es thun soll. Ohne hier in das Gebiet der Ethik,

und damit allzuweit von unserm Ziele abzuschweifen, ist dieses Moment nicht weiter zu verfolgen möglich. Die historische Erwähnung, daß das Gewissen seine Existenz durch die Schaam, und weiter durch die Reue beweiset, wie man bereits an jedem Kinde, welches gelogen hat, bemerken kann, der bei Aristoteles so wichtige Gegensatz des Pathos und Ethos genügt uns. Die Mittel für das Selbstgefühl, das in seiner himmelanstrebenden Gewalt unbefriedigt, nicht mehr unlustig, unzufrieden, sondern unglücklich sich nennt, diese Mittel, sich mit sich und der Welt zu versöhnen, sind gegeben, obgleich es noch nicht weiß, wie es sie anwenden wird, denn dem freien Wünschen tritt von Außen ein beschränkendes Müssen, der Ahnung eines bestimmten Sollens die Ohnmacht des Könnens entgegen, — und doch soll das Subject in noch schlimmere Widersprüche verwickelt werden.

Wir kehren zur Betrachtung des Denkens zurück, welches seine Verstandesarbeit begonnen hat, indem es nämlich seine abstracte Thätigkeit, die Begriffsbildung, unermüdet fortsetzt. Auf diesem Wege reinigt sich das Denken immer mehr von der sinnlichen Gestalt, womit die Vorstellung behaftet war, es läßt sich mit der Bezeichnung, nämlich dem Worte, begnügen, es wird *reines* Denken. Seine Bildungen, die Begriffe, werden von allem Zufälligen durch den schärferen Unterschied immer sorgfältiger befreit, und heißen *richtige*, sobald sie dem Wesen der Dinge, so weit die sinnliche Erfahrung lehrt, entsprechen, werden festgehalten im sprachlichen Stoffe, der die Fähigkeit besitzt, ein Bild der mannigfaltigen Beziehungen, in welche die Begriffe zu einander treten, zu liefern. Dieses Festhalten ist so wichtig, daß wir die Sprache zum flüssigen Ausdruck der dem Denken von Natur angestammten Gesetze anwachsen sehen, Gesetze von großer Einfachheit, Kategorieen genannt, die aber dennoch bei den Philosophen in verschiedener Zahl, z. B. bei Aristoteles noch als zehn, bei Kant als nur vier auftreten. Unter den neueren Psychologen

haben äußerst Wenige auf das sinnliche Erscheinen der Verstandeskategorieen in der Sprache Rücksicht genommen, obgleich die Philologie nach der Aufstellung einer allgemeinen Sprachphilosophie ringt. Herbart und Benecke, welche sich in vielen anderen Kombinationen der geistigen und sinnlichen Phänomene verlieren, lassen uns hier im Stich. Mit vielem Scharfsinn hat Michelet, auf Aristoteles gestützt, diesen Weg verfolgt, womit denn freilich immer ein Theil der Logik in die Psychologie gezogen ist. — Um die Außendinge zu begreifen sehen wir das denkende Ich sich als ihren Mittelpunkt hinstellen und zunächst die Merkmale, die den einzelnen Dingen zukommen, so streng auf diese beziehen, daß es die Dinge als einzelne Substanzen unterscheidet und festhält. Dann erst zerlegt es die Substanzen in die in ihr selbst gesetzten Unterschiede, seine Accidenzien, zunächst seinen Stoff und seine Form, worauf es die Substanz wieder den anderen Substanzen nach Stoff sowohl, als nach Form vergleicht; der Logiker sagt, nach Qualität und Quantität, und die Sprachphilosophie weiset das entsprechende Verhältniß in der Sprache, im Hauptwort (Substanz), Beiwort (Qualität) und Zahlwort (Quantität) nach. Die ruhende Substanz zeigt nun unmittelbar an sich die Veränderung, als deren nächster Grund die Thätigkeit hervortritt. Ursache und Folge werden in allen Veränderungen von dem Begriffe herausgefunden, nämlich die Causalität, der das Zeitwort in der Sprache, das entweder als Thun oder als Leiden, Bestimmen oder Bestimmtwerden auftritt, entspricht. Die Sprache drückt sogleich die Wechselwirkung dieser Urbegriffe aus, indem sie es zu dem Satze bringt, welcher nichts anderes, als die sinnliche Erscheinung des Begriffes ist, wie das bloße Wort dies für die Vorstellung war. Aus diesen Begriffen erwächst allgemach ein Reichthum des Ich's, aus welchem es sich Raths erholen kann, wenn es der Einbildung oder der Anschauung zu vertrauen, scheu geworden, das Sein unter dem Schein, das Allgemeine aus der Masse des Beson-

deren herauszufinden, sich genöthiget fühlt. Die Wechselwirkung des Verstandes und der Einbildung tritt hervor, denn diese sucht Begriffe zu veranschaulichen, und führt wieder Anschauungen dem Begriffe zu, (s. Kants Nachlaß von Schubert. 1842 S. 263) ein Kampf, worin die Phantasie, der Geschichte des Seelenlebens gemäß, zu kurz kommt, denn ihre nur subjective Welt wird von dem Verstande endlich zertrümmert, der dafür behauptet, in seinen Begriffen dem Ich das Wissen des Wirklichen überliefert zu haben. Dieses Wissen ist das Erfahrungswissen. Der Verstand baut sich so aus den Begriffen seine eigene Erkenntnißwelt, und meint die Phantasie nicht mehr zu brauchen, weil er nämlich die reproducirten und producirten Bilder in Begriffe aufzulösen sich mächtig genug weiß, und die gestaltende Phantasie für kindisches Spiel, das Dichten für niedriger als das Denken hält. Nur Eins macht das verständige Denken des Subjects an sich selbst irre, daß es nämlich wissen will, ob sein Begriff von den Dingen mit denen der übrigen Menschen wirklich übereinstimme, was doch, wie ihm scheint, der Fall sein müßte, weil allen Menschen dieselben Organe der Erkenntniß gegeben sind. Die Aussprüche der anderen stimmen dennoch zum Theil nicht mit den seinigen überein. Sind die Urbegriffe nun gar nichts Willkührliches, sondern die Gesetzmäßigkeit des Denkens selbst, denen die realen Objecte, die Dinge in Wirklichkeit entsprechen, so müßte in jenen Aussprüchen völlige Uebereinstimmung herrschen, und nicht Zwietracht in ihnen gesäet sein. Das Ich strengt sich an, eben seinen Begriff zu rechtfertigen, und spricht denselben als ein Urtheil aus, womit es zugleich die Ueberzeugung, daß gerade sein Begriff von einem bestimmten Dinge der richtige sei, ausspricht. Einer sagt z. B., dieses Haus ist baufällig, und ein Andrer verneint es; Beide stellen sich selbst in dem Urtheile zu dem Hause in ein Verhältniß; gehen Beide auf die Ursache ihres Urtheils zurück, so wird endlich vielleicht ein Punkt kommen, worin der eine Theil sein Urtheil als irrig

aufzugeben genöthigt sein wird. Die Macht des Begriffes ist hier vielleicht so groß, daß sie die Urtheilskraft gewissermaaßen erspart. Der Widersprechende hat sich z. B. überzeugt, daß die Ziegeln zerbröckelt, oder die Balken verfault sind, und wenn jener auch selbst diese durch Erfahrung zu begründenden Umstände nicht zugiebt, so gilt er dem Andern nicht mehr blos als ein Mensch, der nicht urtheilsfähig ist, sondern auch der schwer begreift, also dumm ist. Die Kenntniß von Ursache und Folge verschafft die Verstandes-Erfahrung, und diese setzt in Besitz eines abstracten allgemeinen Verhältnisses, welches für viele einzelne Fälle gilt, und gewöhnlich Regel heißt. Vergleichung des besondren Begriffes mit jenem allgemeinen, welchen sich die Verstandesthätigkeit selbst erobert hat, ist gerade das, was man Urtheilen nennt. Das Ich stellt den concreten Begriff darin jenem allgemeinen gegenüber, und begreift, daß dieser jenem entspricht, oder auch nicht. Was im sinnlichen Gebiete das Aufmerken war, ist nun das Beobachten. Das Ich gewinnt eine Meinung. — Seit Kant hat die Psychologie die Urtheilskraft vom Verstande unterschieden, obgleich Kant, indem er sie setzte, nur den besondern Zweck vor Augen hatte, zwischen dem Erkennen und Wollen eine Verbindungsbrücke zu schlagen. Nimmt man eine besondre Urtheilskraft an, so muß man allerdings ihr eine Fassungskraft gegenüberstellen; genau betrachtet, ist eben die eine schlechterdings ohne die andere unmöglich, und eine nur die niedere, die andere die höhere Qualität des Verstandes. Für die Aesthetik von besondrem Gewichte war Kant's Trennung der teleologischen Urtheile von den ästhetischen, von denen die ersten aus dem Verstande, die anderen aus dem Gefühle quellen, jene die eines Zwecks bewußte, diese die unbewußte Billigung oder Mißbilligung eines Dinges durch das Subject ausdrücken sollen. Bejahung oder Verneinung liegen überall dem Urtheil zu Grunde; Zuneigung und Abneigung aber wirken auf jene ein; sie wurzeln in der Passivität des Geistes, im Gefühle,

äußern sich, wie wir sahen, im Begehren und Vermeiden, wirken, wie in der Leidenschaft sichtbar, auch auf das gesammte Erkennen, und hier nicht blos auf das Urtheilen, sondern auch auf das Begreifen. Das Denken, vom Wissenstrieb, oder dem Triebe, alles Concrete ins Abstracte zu erheben, gedrängt, ist in dem Einzelnen mächtig genug, gegen sein individuelles Urtheil zu reagiren, indem es den Zweifel an seiner Uebereinstimmung mit dem gesuchten, den Dingen wirklich inwohnenden Begriffe in tausend Fällen zuläßt. Das individuelle Urtheil soll das allgemeine, das absolute sein oder werden, denn das Ich verlangt, mittelst des Denkens sich der Wahrheit, des gesammten causalen Zusammenhanges, der letzten Gründe der Dinge zu bemeistern; denn über dem Streite der Urtheile wächst dieses Verlangen, und ladet dem Denken die Widerlegung unzähliger Einwürfe auf. Es verwickelt sich in Widersprüchen, deren Lösung eine Zumuthung wird, beängstigend für das ganze Selbst, welches in seiner Einzelheit tausendmal an der Möglichkeit den wahren Begriff, das absolute Urtheil zu gewinnen, verzweifelt. Der Verstand sagt sich selbst, daß er die von dem Begehren, dem Wünschen, dem geistigen Verlangen, das er mit dem Worte: Wollen bezeichnet, an ihn gestellte Forderung nicht zu befriedigen die Macht hat, weil er gebunden ist durch die beschränkten Sinne und ohne sie nichts vornehmen kann, ohne wieder seine eigene innere Gesetzmäßigkeit zu verletzen. Ist er doch der Phantasie feindlich, und hält sie gefesselt, als eine gesetzlose um die Wahrheit unbekümmert waltende Macht. Sein Standpunkt der Abstraction verschafft ihm nirgends freie Einsicht, die er, indem er dem Denken in die Dialektik folgt, erzwingen will; nach dem abstracten Momente des Denkens, wie Hegel, getreu dem genetischen Wege des Geistes folgend, uns lehrt, folgt wirklich das dialektische Moment, auf welchem das Gesetz der Causalität, mit größter Strenge gehandhabt, das Denken in eine Cirkelbewegung treibt, die das ganze Selbst nicht vorwärts bringt, nicht

befriedigt, und das bezeichnende Merkmal aller Sophistik ist. So vollkommen wahr dieses Alles in Hegels System dargelegt wird, so können wir ihn auf seinem nächsten Schritte nicht mehr begleiten, wo er mittelst der Dialektik selbst den letzten Fortschritt des Denkens wirklich zu Stande kommen läßt. Dies wird ihr allein nicht gelingen. Wir bestreiten vielmehr, nicht daß dieser Fortschritt überhaupt, aber daß er auf diesem Wege geschehe, und haben dieses später nachzuweisen. Ein Augenblick zu ruhigem Rückblicke ist uns hier nöthig.

So ist denn das Denken auf einem Punkte angelangt, wo es den nächsten Zweck, die Forderungen des Selbstgefühles zu erfüllen, sich fruchtlos abmüht, was sowohl hinsichtlich des Erkennens, als des nach Aeußerung des Subjects treibenden Wollens der Fall ist. Die Wirkungen der passiven Seite im Seelenleben sinken vor ihren Gegnern zurück, die Phantasie nämlich ist verachtet, und der dunkle praktische Trieb des Sollens, das Gewissen, wird den Kampf mit dem Verstande eben so wenig aushalten, sobald es zur Aeußerung, also zum Handeln kommt. Ein Gegengewicht bildet sich nur dadurch, daß noch immer der Mensch seine sinnliche Befriedigung, seine Selbsterhaltung, seine Lust will. Die Beschränkung, die jenes Sollen ihm auflegt, ist, so weit das verständige Denken, überall dienstbar, gern dialektisch ihm dies beweiset, nicht zu beachten, wodurch das Selbstgefühl, das sich ausdehnende Ich, sich nicht wenig geschmeichelt fühlt. Sich unter jenes Sollen zu fügen, bringt ja zunächst Unlust, nämlich Entsagung, wo nicht einmal äußrer Zwang zu sehn ist. Wir finden also, daß das verständige Denken keineswegs das Ich von seiner egoistischen Starrheit befreit, sondern vielmehr es darin durch Waffen des Geistes verschanzt und befestiget. Es hat einen Vorrath allgemeiner Begriffe, deren Anwendung ihm leicht ist, zu Gebote, und brüstet sich als Klugheit. Das Urtheil des Klugen hat mit der Stimme des Gewissens nichts mehr zu schaffen, es fördert schlechthin egoistische Zwecke, und bringt

die Spaltung des ganzen Menschen, die ursprünglich gar nicht vorhanden war, insofern hervor, als das sinnliche Dasein sowohl, als das Denken sich nebeneinander fortbewegen, und nur deswegen unterstützen, weil solches das Selbstgefühl verlangt. Nichts verräth dies nun mehr als das Handeln, welches willkührlich beschaffen, lediglich entweder von der Sinnlichkeit oder höchstens von der Klugheit bestimmt wird. Die erste verleitet zum Uebermaaße im Genusse, die letztere zur Eitelkeit oder zum Hochmuthe, in beiden Fällen zur Uebersättigung, zur Qual. Auch im angestrengten Handeln, in der Arbeit, die nur einen jener beiden Zwecke zu erreichen strebt, sieht jetzt das Ich nur einen äußern Zwang, die Beschränkung seiner Willkühr. Schmerz und Freude, die wir im Begehren gesetzt vorfanden, schlagen jetzt in Aerger, Neid und Schadenfreude um. Jene erwähnte Spaltung des ganzen Menschen drückt sich aber am deutlichsten in dem Widerspruche aus, der zwischen Reden und Handeln, den nothwendigen Manifestationen des Denkens und Wollens, sichtbar wird, und die Verirrung, die Schwächlichkeit, genauer die Lüge andeutet, welche sich in das Seelenleben selbst eingeschlichen hat. Die Passivität der Seele scheint ein beseitigtes, überflüssiges Moment geworden, das seinen Zweck, die Subjectivität herauszubilden, erfüllt hat, und nur auf dem einen Zustande, welchen wir das Selbstgefühl genannt haben, verharrt. Unstreitig verlebt das Ich, also zugerichtet, ein kümmerliches Dasein, bei aller leiblichen Gesundheit, und allem augenblicklichen Erfolge seines Strebens.

So, und nicht anders würde der Verlauf des menschlichen Seelenlebens ausfallen, wenn in seiner Organisation nicht nur die Möglichkeit sondern Nothwendigkeit einer Errettung aus diesem subjectiven Verschrumpfen ursprünglich gesetzt wäre. Im normalen Verlaufe ist diese Errettung wirklich schon längst eingetreten, und von uns nur um deshalb, weil sie uns auf ein höheres sogleich zu betretendes Gebiet hinweiset, und

weil gerade das Verfehlen des letzten Seelenzwecks bei nur einseitiger Ausbildung der niederen Geisteskräfte dadurch anschaulich wurde, in der bisherigen Darstellung kaum berührt worden. Für den Begriff muß man freilich die drei Stufen des Geistes, die sinnliche, verständige und vernünftige auseinanderhalten, so daß sie gleichsam getrennte Klassen ausmachen, ohne dabei jemals aus den Augen zu lassen, daß sie in der Wirklichkeit nur in und mittelst einander sind. So kann der Physiologe nicht bei der Totalität des leiblichen Organismus betrachtend verweilen, ohne zur besondren Betrachtung eines Blut-, Nerven-, Muskelsystems überzugehen, und hiermit wieder zu bewähren, daß alles Wissen nur durch das Unterscheiden zu Stande kommt.

IIII.

Die ganze bisherige Darstellung zeigte uns den Menschen in unfreiem Verhältnisse zur Welt, denn weder aus der immanenten Gesetzmäßigkeit des Verstandes, noch aus dem Drucke der Begier fand er sich heraus. Jene macht Anspruch, die gesammte Intelligenz sich zu unterwerfen, diese folgt den sinnlichen Affektionen, der leiblichen Natur, überall fehlt Befriedigung. Der Mensch wird in solchem Zwiespalte unsicher hin- und hergetrieben. Das menschliche Erkennen war bisher bei der Verarbeitung der Sinneswahrnehmungen nach gegebenen Verstandeskategorieen stehen geblieben, also unfrei; nur von dem Maaße der Fassungskraft hängt der hier mögliche Erkenntnißgrad ab, dessen höchster aber selbst nur bis zu der Kluft zwischen Geist und Leib gelangt, und weil der Verstand seiner Natur nach unfrei ist, nicht darüber hinwegkommen kann. Der menschliche Wille war gleichfalls unfrei, obgleich er den Schein der Freiheit hatte. Er ist vielmehr noch gar kein Wille.

sondern reine Willkühr, und in dieser seiner partikulären Bestimmtheit entweder der Begier, näher der Sinnlichkeit oder der Klugheit, die gleichfalls nur das Begehren unterstützt, unterthan. Auf diesem Standpunkte kann man von der menschlichen Seele recht eigentlich sagen, daß nicht Jeder frei sei, der seiner Fesseln spotte.

Das Gemeinsame des Denkens und des Wollens ist das thätige Moment, denn eben sie sind nur die doppelte Erscheinung und Bedingung aller geistigen Activität. Die Frage nach dem wesentlichen Unterschiede in diesem doppelten Thun der Seele, als die nunmehr nächstliegende, beantwortet sich dahin, daß das Denken schlechterdings das auf sich selbst bezogene Thun der Seele, dessen Frucht wieder ein ihr eigener Zustand ist. Näher zeigt sich im stetig fortlaufenden Entwickelungsprozesse dieser Zustand als ununterbrochene Reihe von Zuständen, die nur Phänomene ihrer Gestaltung sind. Ganz richtig braucht die philosophische Sprache für diese Gestaltung, welche nichts Fixes, sondern, wie alles Leben ein rastlos Bewegtes ist, das Wort: Bildung. Die Bildung hat an dem Denken ihre wesentlichste Bedingung, kommt mittelst derselben zu Stande, weshalb Hegel darein das Kriterium des Unterschiedes zwischen Mensch und Thier setzte. Wir sehen darin unstreitig ein wichtiges Merkmal dieses Unterschiedes, denn die Thierseele kann, so wie die Sprachfähigkeit des Thieres eine bedingte ist, auch zu keiner gedanklichen Bildung kommen, jedoch eben nur eines, das mithin nicht den ganzen Unterschied begründen kann.

Die zweite Seite der geistigen Activität, das Wollen, ist die nach Außen insofern gewandte, als dieselbe im Handeln, also im Verändern der Außendinge ihr Ziel hat, während das Denken dieselben in ihrer Existenz beließ, nur für die Seele daraus einen Inhalt, dessen es fähig war, machte. Das Wollen war bisher dienstbar, entweder dem Verstande oder der Sinnlichkeit, weshalb in der Summe aller Thaten des Sub-

jects vergeblich nach einer Einheit gesucht ward, denn sie widersprechen einander. Weder die Klugheit noch die Begier vermag aus diesem Widerspruche herauszuhelfen, denn die Außendinge wechseln, und da das Subject zur Zeit unter den Objecten noch als unfreies Wesen dasteht, so müssen seine Handlungen den Ausdruck jenes Wechsels an sich tragen.

Wenn nun der genetische Fortschritt in der Wissenschaft von der Seele erfüllt werden soll, so wird die Duplicität, die wir an ihrer Natur, als welche sowohl eine thätige, als eine leidende sei, aufzeigten, uns den Schlüssel liefern. Der Activität haben wir gleich ursprünglich eine Passivität gegenübergestellt, als die Seite ihres Zusammenhanges, wenn dies mangelhafte sinnliche Wort zu gebrauchen erlaubt ist, mit der menschlichen Leiblichkeit. Für beide Seiten der Activität, die wir nun kennen, ist jene Passivität die Ernährerin und Erhalterin. Auf der sinnlichen Stufe war sie unumschränkte Herrin, auf der verständigen machten sich die wesentlichen Denkgesetze, die Kategorieen, und die des Wollens, als eines Sollens (Gewissen), welches aber sofort mit dem Verstande und der sinnlichen Begier in Streit gerathen war, geltend. Auf der sinnlichen Stufe war das Subject den dasselbe umgebenden Gegenständen gleichsam überlassen, und vor Allem durch seine Leiblichkeit bestimmt; auf der verständigen trotzt es, als das von den Außendingen sich selbst unterscheidende, als bewußtes Ich denselben, und stellt an der Hand der Erfahrung für sein Verhältniß zu ihnen Regeln über Regeln auf, welche zu keiner Einheit kommen, da Phantasie und Wunsch diese immer wieder zu Schanden machen; so ist es denn hier sein eigener Sklave; der nächste Schritt befreit das Subject aus dieser Sklaverei, an deren Stelle nun keine neue mehr tritt, er leitet auf den Standpunkt der Vernunft, wo uns freier Gedanke und freier Wille begegnen, er verwandelt die Subjectivität in die Individualität. Die Darlegung der Art, wie dieser wichtigste Schritt, den die Genesis der Seele aufzeigt,

geschieht, ist nun für die gesammte Wissenschaft entscheidend, da das Wort „Vernunft" zwar wohl in jedem Systeme vorkommt, aber theils in verschiedenem Sinne gebraucht wird, theils bei seinem Auftreten den wirklichen Grund dieses höchsten psychischen Momentes unerörtert läßt. Als wir an dem Momente der Anschauung den sinnlichen Impuls und die receptive, oder passive Fähigkeit der Seele unterschieden, gewannen wir den Ausgangspunkt für das geistige Phänomen des Fühlens, das in seiner Totalität als Passivität schlechthin bezeichnet wurde. Ohne diese nun, behaupten wir weiter, würde der Mensch die Stufe der Vernunft nicht erreichen, daher wir das Gefühl minder nachlässig, oder geringschätzend, als zuweilen in der Wissenschaft geschehen ist, betrachten müssen. Wie hat sich doch Jacobi, den selbst Hegel vortrefflich als „einen großen einsamen Denker" bezeichnet hat, wie vielfach Herder um den wahren Begriff des so oft schmählich gemißbrauchten Wortes bemüht, und doch wie vergeblich geschah dies den Kantianern gegenüber, welche das Gefühl höchstens in der Ethik unterzubringen suchten. Schelling, der sich auf genauere psychologische Unterschiede nicht einließ, vermied das Wort, indem er in seiner intellektuellen Anschauung immer ein Aufgebot schon sämmtlicher Seelenkräfte, des Denkens, Wollens und Fühlens vor Augen hatte. Krause ging zwar auf Betrachtung des Fühlens ein, hüllte sich aber, wie dereinst Hamann, in so viele durch Ungeschick im sprachlichen Ausdrucke vermehrte sibyllinische Räthsel, daß er mehr, was er meint, ahnen läßt, als wirklich einen Begriff überliefert. Schleiermacher, der unsterbliche Dialektiker, legte das ganze Gewicht seiner philosophischen Methode in das so vieldeutige Wort; wie einst Kant die Forderung stellte, daß durch die sittliche Freiheit das wieder erobert werde, was durch die Selbsterkenntniß der beschränkten Intelligenz verloren zu sein schien, so bestrebte sich Schleiermacher durch die dem Gefühle zugesprochene Qualität dem Geiste die Brücke zu dem Absoluten, welche

sein dialektischer Scharfsinn zerstört hatte, wieder aufzubauen. In entgegengesetzter Weise verfuhr Hegel, der von der Strenge des Systems in keinem einzelnen Momente ablassend, gegen das Gefühl gleichsam Krieg führte, nicht als solle dessen Existenz bestritten werden, aber weil dasselbe von der Wissenschaft immer in seiner bestimmten Gränze gehalten werden müsse. Für die Wissenschaft habe es hiernach nur Werth als eine niedere Stufe der Geistesentwickelung, welche überwunden werden muß; sein Inhalt sei der reichste, aber auch unterschiedsloseste; das Fühlen, als nur concentrirtes Denken, löse sich im Denken auf, das Gefühl sei, für die Wissenschaft wenigstens, hiernach schlechter als der Gedanke. Hegel mußte gerade so verfahren, wenn er die Wißbarkeit des Absoluten und zwar dessen vollständige Verwandlung in Gedanken, ohne den absoluten Gegensatz des Denkens und Seins aufzugeben, dem Menschen nicht absprechen, und damit sein System untergraben wollte. Denn das Gefühl, nur als ein niederes Wissen gefaßt, hatte kein andres Ziel vor sich, als das, gleichsam wie Eis zu Wasser zerschmilzt, in dem höchsten Wissen, dem des Absoluten, aufzugehen, oder um den bei Hegel so wichtigen Ausdruck zu brauchen, aufgehoben zu werden. Daß dem Gefühle als Ausgangspunkt des Wollens die nämliche Aufgabe gestellt sei, ergab sich von selbst daraus, daß auch der Wille auf dem höchsten Punkte mit dem Wissen identisch gefaßt wurde.

Diese geschichtlichen Andeutungen, hier freilich dem Gange der Untersuchung vorgreifend, sollen nur, wie wesentlich für alle Wissenschaft eine genaue Verständigung über den Begriff des Gefühles sei, augenscheinlich machen, zu welcher unverzüglich überzugehen, wir genöthigt sind.

Gefühl an sich ist Seelenzustand; Fühlen ist die Totalität der Seelenzustände, die man auch unter dem Worte „Zuständlichkeit" begreifen kann. Das oftgebrauchte Wort „Passivität" bezeichnet zugleich diese stets wechselvolle Zuständlichkeit

selbst, und die Fähigkeit, dieselbe zu durchleben. Hiernach bedeutet also „Fühlen" zunächst durchaus nicht, wie man so oft will, das dunkle Wahrnehmen eines oder mehrer Zustände; freilich wird gerade in diesem Sinne das Wort sowohl in der Sprache des Umgangs, als der Wissenschaft gebraucht, dies jedoch beweiset lediglich nur der Sprache Armuth. Man kann allenfalls zugeben, daß es zugleich den Zustand selbst und dessen Wahrnehmung bezeichne, aber das Wahrnehmen ist ja bereits etwas Andres, ein dunkles Wissen, also ein Denken; man wird daher immer wieder getrieben, zwischen dem Zustande und dessen Wahrnehmung, zwischen Passivität und Activität zu unterscheiden, sobald man dem früheren Satze, daß das Ich, bevor es in einen Zustand zuerst gelangte, damit weder etwas vornehmen, oder davon etwas, sei dies noch so wenig, wissen könne, treu bleibt. Gerade nur für die Wissenschaft ist übrigens die Trennung nach diesen Zeitmomenten vorhanden, und zwar ein Mittel, das sie selbst zuletzt nicht mehr braucht, da auf dem absoluten Standpunkte sie den Begriff der Zeit fallen läßt. Dann ist Fühlen überhaupt nur Zuständlichkeit, die das Wissen möglich macht. Auch das mißliche Wort „Gefühlswissen" kommt in vielen Schriften vor; man ersieht leicht, daß es dunkles, keimendes Wissen bedeuten soll, leise Regung des Denkens. Auch Hegel hat es so gefaßt. Besser ist es jedenfalls, das aus zwei Gegensätzen komponirte Wort zu vermeiden, da es, sobald das Gefühl auf das Erkennen bezogen wird, durch „Ahnen" sich ersetzen läßt. So ist denn auch das Fühlen, auf das Wollen bezogen, also als „Gewissen" keineswegs mehr Fühlen, sondern dunkler, geheimnißvoller Trieb zu einer gesollten Handlung, den nun das Denken in seine Form, also in irgend ein Wissen kleidet. Das Fühlen, zunächst allgemein und unterschiedlos, daher aus Irrthum mit dem nur sinnlichen Phänomen, dem Empfinden, verwechselt, wird durch die Activität, durch das Denken erst zum Unterschiede getrieben; auf der verständigen Stufe

ist es gegentheils ganz Selbstgefühl, Isolirung des Besondren vom Allgemeinen geworden, Subjectivität, die ihre Vermittelung mit der Welt wieder sucht; das dritte Stadium, welches das Fühlen erreicht, vollzieht diese Vermittelung und zwar, indem das Gefühl zur Liebe wird, — der philosophische Sinn dieses Worts wird sogleich näher erörtert werden, — womit die vernünftige Sphäre des Geistes beginnt und sich erfüllt.

Mehr als irgend ein in der Philosophie gebrauchtes Wort bedarf das eben angewandte, von der häßlichsten Willkühr häufig verunehrte, der Erläuterung; wenn die Umgangs- und Bücherspracbe noch alle Augenblicke Verstand mit Vernunft, Glauben mit Meinen, Begriff mit Idee verwechselt, so darf man sich nicht einmal darüber wundern. Bei schärferer Bestimmung jenes Wortes ist alle rhetorische Wärme, wozu der Stoff verleiten kann, zu vermeiden, damit der Begriff nicht zum Schaden der Wissenschaft mit unnützen Worten verkleidet werde. Ohnedies läge es nah, sowohl aus Plato als aus den Evangelisten, oder von neueren tiefsinnigen Schriftstellern, wie Tauler und Franz von Sales, Böhme und Angelus Silesius der begeisterten Aeußerungen viele zu entlehnen, welche den Gang der Untersuchung dadurch, daß sie prophetische Worte an ihre Stelle setzen, unterbrechen und stören würden. Vor Allem aber fordert zur scharfen Unterscheidung die Armuth des deutschen sprachlichen Ausdrucks auf, die dem römischen und griechischen Reichthume gegenüber von selbst auffällt; die Griechen haben: *Ἔρως, φιλία, ἀγάπη, εὔνοια;* die Römer: amor, caritas, pietas, studium; der Deutsche wendet bewußtlos sein bedeutungsschwerstes Wort mit der leichtsinnigsten Willkühr zehnfältig an.

Der Begriff des Wortes „Liebe" im Altdeutschen ist mit „Freude", „Glück" ziemlich identisch, Wirkung und Ursache in einem Ausdrucke, der nichts als den dem Menschen allergemäßesten, seinen wahren, positiven Zustand bezeichnet. Was davon abweicht, ist Negation, Krankheit. Im Begehren

und Vermeiden fanden wir bereits die Entfernung davon, die ersten Spuren der Zu- und Abneigung, welche wieder die Wurzeln von Dank und Rache sind, und die Fähigkeit, sich zur Leidenschaft zu steigern, besitzen. Auf jenem Punkte kam nun schon einmal Liebe als Gegensatz des Hasses, als das relativ Positive im Gegensatze zum Negativen vor; beides sind leidenschaftliche Zustände, die einander nothwendigerweise gegenseitig bedingen. Jene jugendliche Begeisterung der Liebe ist das höchste Selbstgefühl, das die ganze Welt umfassen möchte, aller seiner Schranken, als der Gränzen eines Einzelnen spottet. Indem über diese natürlichen Schranken es sich hinausbegiebt, geräth es in Gefahr, der Macht seiner eigenen Sehnsucht zu erliegen, seine Persönlichkeit spurlos in dem Hingebungsdrange aufgehn zu lassen, zu verflüchtigen, näher, sie mit der des Einzelnen, das nun gerade Gegenstand seiner Leidenschaft wird, zu verwechseln, weil, wie schon der ältere Carus bemerkt, Liebe an sich zwar keine Leidenschaft ist, aber dazu werden kann. Alle seine Thaten beweisen dies, maaßlos, oft das Ungeheure erreichend, um eben so oft die eigene Wirkung aufzuheben. Diesen Zustand meint das Sprichwort: „Die Liebe sei blind.“ Denn das Denken ist paralysirt, die Phantasie wirkt hier allein als Erkenntnißkraft; Hegel hat bemerkt, daß sich auf diesem Standpunkte jenes „Herzklopfen für die ganze Menschheit einfinde, welches in das Toben des verrückten Eigendünkels übergehe,“ was die aus der Zertrümmerung der Jünglingsideale erwachsende Erbitterung, Verzweiflung oder Gleichgiltigkeit zugleich erläutert. Mit dem Hasse hat es dann dieselbe Bewandniß; welches der Grund ist, weshalb er unter allen Umständen vernichten will, und im Furchtbaren schwelgt, Widerstand zu finden meint, wo es keinen giebt, und über diesem erträumten Widerstande maaßlos und verderblich anschwillt.

Daß diese Zustände nothwendige Stufen der Entwickelung sind, daß der Mangel an Kraft zu ihrer Ueberwindung zur Folge hätte, daß das Subject in Abstraction des Verstandes

und üppigem Genusse der sinnlichen Wirklichkeit gleichsam zerfahren würde, wäre in jenem Widerspruche nicht auch bereits seine Lösung gesetzt, dies ist bereits von uns im Allgemeinen aufgezeigt, endlich behauptet worden, daß diese Lösung in der „Liebe" gesetzt sei. Die Umgestaltung, welche mit derselben zu diesem Ende vorgeht, ist folgende:

Liebe, aus der scheinbar zufälligen Zuneigung zur Leidenschaft angewachsen, war noch nichts Andres, als Unbefriedigung in der Einsamkeit der Subjectivität. Jenes dithyrambische Selbstgefühl, welches das Subject zu dessen eigenem Sklaven, nicht zu dem des Objects, wie man gewöhnlich annimmt, macht, jenes ist selbst diese fürchterliche Vereinsamung des Menschen in der Welt. Aus dieser Einsamkeit sich zu befreien, dazu ist die Fähigkeit in der Natur des Menschen als eines individuellen Wesens, in seiner Bestimmung, Person zu werden, gesetzt. Die Persönlichkeit sucht, was dieselbe ergänzt, weil sie ihrer Natur nach der Ergänzung bedarf, ein Satz, der vom ganzen Menschen gilt, uns aber zunächst nur in psychischer Hinsicht angeht. Jenes Suchen erschöpft, vollendet sich endlich im Finden; jenes trotzige höchste Selbstgefühl unterwirft nämlich nothwendigerweise sich selbst einem einzelnen Objecte, — näher, es verschließt sich den übrigen, indem es sich diesem einzelnen eröffnet, diesem einzelnen, welches es aus der Totalität der Objecte absondert und fixirt, und tritt hiermit in den Zustand ein, der wirklich Liebe ist, und allein so benannt werden darf. In diesem Momente hat das Subject sich selbst zu Gunsten eines Andern beschränkt, von ihm sich abhängig gemacht, und sich damit desselben bemächtiget. Diese Hingebung und diese Bemächtigung geschehen unmittelbar, und sind zusammen die erste wirkliche That, oder die erste Manifestation der Freiheit. Die freiwillige Abhängigkeit ist der bisherigen unfreien, nämlich willkührlichen, worin wir die Seele befangen sahen, entgegengesetzt. Nicht blos überhaupt frei zu werden, ist Jeder bestimmt, sondern auch, weil

Jeder ein Besondrer ist, die Art, wie er es werden soll, das Object, das das Subject befreit, ist dazu bestimmt, die Befreiung zuzulassen; dies ist der Freiheit Anfang. Mit dem Sichselbstbeschränken, sich zu Gunsten des Objects Aufgeben, wirft das Subject gerade die Fessel, die es, sich für frei haltend, sich auflegte, fort, und beginnt kraft der Nothwendigkeit seiner weitern Existenz seinen freien Zustand. Sich durch sich selbst bestimmen, oder etwas anfangen können, dies nämlich nur heißt frei sein; das sich befreiende Subject fängt an, sich zum Grunde von Anderem, das wieder Freiheit zu athmen, Leben aufkeimen zu lassen, bestimmt ist, zu machen. Die Aufhebung des wichtigsten aller Gegensätze, die Indifferenz der Nothwendigkeit und Freiheit, dies ist im speculativen Sinne die Liebe. Die Gegenseitigkeit des Subjects und Objects, welche als deren äußeres Merkmal, namentlich wo von dem geschlechtlichen Verhältniß des Menschen zum Menschen die Rede ist, bemerkt zu werden pflegt, ist nun das tiefste Mysterium, über welches keine Forschung hinausgelangt, und dessen Betrachtung unstreitig der Naturphilosophie vorbehalten bleiben muß.

Mit der als höchste Nothwendigkeit unmittelbar auftretenden Freiheit der Seele wurde deren ganze Activität eine neue; ihre Doppelheit als: Denken und Wollen, die das Denken bisher nicht überwinden konnte, wird durch das Beiden zu Gute kommende Moment der Freiheit zur Einheit des Thuns. Das Denken erhebt sich über die Kategorieen, woran es bisher gefesselt war, das Wollen über den Wunsch, den Einzelwillen, zum freien Willen. Dieser tritt ins unmittelbare Bewußtsein, spricht sich erschöpfend im Denken aus, und macht dies zum vernünftigen Denken. Das erreichte höhere Selbstbewußtsein lehrt das Ich, sich nicht blos als Einzelwesen, sondern in seinem wahren Verhältnisse zur Gattung, zur Welt, zu Gott zu wissen, es wird Gottesbewußtsein. Die zweite größere Doppelheit, worin befangen wir die Seele fanden, die als Activität und Passivität, verschwindet gleichfalls

auf dem Standpunkte der Vernunft; aufgehoben erscheint der Widerspruch alles ihres Thuns und Leidens, als wechselnder Momente, in dem Moment ihrer Unmittelbarkeit, welchen wir durch ein Wort, das also ihr ganzes Wesen ausdrücke, zu bezeichnen haben. Gleich jetzt, wenn auch nur vorläufig, mag dies geschehn, und zwar durch das Wort „Leben.“ Bevor diese Bezeichnung gegen mögliche Mißverständnisse geschützt wird, ist die Trias des Fühlens, Denkens und Wollens, wie sie auf dieser höchsten Stufe sich entfaltet, und doch wieder zur Einheit wird, zu betrachten.

Die freiwillige Abhängigkeit, in welche die Seele trat, um ihren Beruf damit zu erfüllen, und die wir als höchstes Gefühl, oder höchsten Zustand mit dem Worte „Liebe“ bezeichneten, hat den Menschen zur Individualität erhoben, und vermittelt diese dreifach, mit der Menschheit, mit der Natur, mit Gott. In irgend welches Verhältniß zu Objecten die Seele trete, ohne Folgen freilich bleibt es niemals, denn das immanente Gesetz jeder Beziehung, wie dieselbe auch beschaffen sei, wirkt ruh'- und rastlos weiter; Frucht aber sollte jene Folge nur heißen, wenn das Verhältniß das der Liebe ist. Was irgend vermittelst dieser ergriffen worden, dieses Object allein wird für das Subject wahrhaft ergiebig, und überliefert, was es bis dahin versagt hat; es wird von ihm nicht blos angeschaut, vorgestellt, begriffen, sondern erlebt, nicht blos besessen, sondern erworben, und macht seinerseits das Subject fruchtbar, eine Fruchtbarkeit, die wir sogleich in der Sphäre des Erkennens, wie der des Wollens nachweisen werden. Wohl durfte einst Göthe an Schiller schreiben: „Lust, Freude und Theilnahme an den Dingen ist das einzige Reelle, und was wieder Realität hervorbringt; Alles Andre ist eitel und vereitelt.“ Was nämlich die Liebe giebt, nur dies ist Erleuchtung, oder, was dasselbe ist, Offenbarung, die sich im Willen und in der Erkenntniß manifestirt, dort dadurch, daß der Mensch nichts mehr Andres will, als was er soll, und hier

dadurch, daß er die Dinge nicht in Gedankenformeln, Gedankenskelette verwandelt, sondern ihr innerstes Wesen denkt, mit einem Worte vom Begriffe sich zur Idee aufschwingt, in Beidem zugleich dadurch, daß das sinnliche Moment mit dem abstracten überall zu organischer Einheit verbunden bleibt. Von der Idee ist zunächst zu handeln:

Die Idee ist Gedanke, freier Gedanke. Das Denken ist in jenem Etwas, das wir Leben nannten, als nothwendige Bedingung seines Seins gesetzt. Ohne Denken wäre kein selbstbewußtes Leben, deutlicher, ohne Idee bliebe die Seele unvollständig entwickelt; aber eben so wenig darf das Denken in Anspruch nehmen, noch dann lebendig zu sein, wenn es als einzelne Potenz im geistigen Organismus sich überschätzt; deutlicher: Idee ist nicht mehr Idee, (vielmehr meint nur der Hochmuth des Denkens, sie noch zu besitzen, während er sich in der That nur im Begriffe, oder dem leblosen Gedanken herumtreibt,) sobald sie selbst erstarrend, die Triebkraft des Fortbildens aufgiebt, und nicht in sich dieses unmittelbare Moment ihrer Abstammung aus der ganzen Fülle des Lebens befaßt. Sie tritt allerdings unter der Gestalt des Wortes, der Sprache in die Welt, aber sie weiß sich selbst zugleich nur als ein Inhalt, der sich in die Gestalt des Worts erst verwandelt hatte, der in andrer Gestalt, nämlich einer Bildlichkeit existirte. Diese Bildlichkeit ist, was man unter „Ideal" versteht, ein Seeleninhalt, von dem man zu sagen pflegt, daß er der Idee entspreche; dies ist falsch, die Idee entspricht vielmehr dem Ideale, dieses ist früher als jene, ist Stufe dazu. Der Hergang ist dieser: Die Liebe gebiert das Ideal, und setzt unmittelbar die ganze geistige Activität in volle Freiheit, um es festzuhalten. Diese Activität, primär Wille, tritt unmittelbar als Gedanke auf, nämlich als Idee. Die Idee ist nun dafür da, das Ideal festzuhalten und auszubilden. Man reiße doch Wissenschaft und Kunst nicht so leichtsinnig auseinander! Man verweist das Ideal in die Kunst; und doch steckt es auch

in der Wissenschaft. Reißt sich die Idee von dem Ideal hochmüthig los, so bleibt sie leere Form, also Formel, vertrocknet zur Mumie. Mit solcher sogenannten Idee läßt sich in Gespräch und Schrift trefflich Handel treiben, jener weltberühmte Handel der Sophistik, die Quaal aller Wahrheit, die Schnürbrust, worin alles menschliche Gedeihn verkümmert!

Die Idee ist Seele der Wissenschaft, Phänomen geistiger Fruchtbarkeit. Sie ist die Wahrheit der wechselnden sinnlichen Objecte, welche die blühende Gestalt der Phantasie sammt dem dürren Begriffe des Verstandes ungeschieden in sich enthält, wie Phantasie und Verstand erst in der Vernunft sich versöhnen. Die Idee, an sich freie Gedankenthat, hat zugleich in sich die Nothwendigkeit, äußerliche That zu werden, nämlich in Handlung überzugehen; ein unendliches Reich steht ihr offen, alles Besondre erhebt sie zum Allgemeinen, deutlicher, vom Vergänglichen hält sie etwas Bleibendes fest. Aus diesem Grunde ist sie sowohl wahres Wissen, als Keim jeder Wissenschaft, ohne den diese todte Maschinerie bleibt, und wozu vom Lernen und Selbsturtheilen Keiner, dem die Liebe den Weg nicht erschloß, gelangen wird. Wahrlich, man sollte endlich aufhören, selbst das Wort „Philosophie" so schülerhaft als möglich, mit „Weltweisheit" zu übersetzen, da es doch einmal nur „Liebe zur Weisheit" heißt, mithin zugleich Ursache und Wirkung in sich befaßt. Weisheit ist Ziel der Philosophie, und aus Liebe geboren, trägt sie deren Natur, nämlich die freie und als solche allein wahre Selbstbeschränkung in sich, welche hier nicht als Verzagtheit und Schwäche, sondern als wirkliche Demuth, als Glaube auftritt. Bewährte Demuth, bewährter Glaube sind bei dem Weisen. Demuth ist der Muth, zu dienen, hier schlechthin Gott zu dienen, und nur, insofern der Mensch sein Verhältniß zu Gott als ein dienstbares weiß, dürfen wir ihn weise nennen. Daß die Heuchelei mit dem Worte „Demuth" so oft ein verwerfliches Spiel treibt, soll uns nicht irre machen. Der Streit, der seit

alten Zeiten immer wieder aufs Neue angefacht wird, ob nämlich der Glaube Quell des Wissens, oder dieses Quell des Glaubens sei, ist für uns ohne alle Bedeutung, da wir einen gemeinsamen Quell Beider, die Liebe anerkannt haben, — denn eben nur dadurch, daß er liebt, weiß und glaubt der Mensch wirklich, während die Selbstsucht es nur bis zur Klugheit bringt, und ebensowohl ungläubig als unvernünftig bleibt, — aber das in dem Munde der Unwissenden immer entweihte und uralte Wort, daß das Ziel der Philosophie die Einsicht sei, daß man nichts wisse, wird eben dadurch aus seinem sibyllinischen Dunkel zu reinerer Deutung erhoben. Der feurige Paulus hat es am Schärfsten ausgesprochen, worauf es bei der wahrhaft vernünftigen Entwickelung des Menschen ankommt, nämlich, „wenn ich alle Geheimnisse wüßte, und hätte allen Glauben, also, daß ich Berge versetzte, und hätte die Liebe nicht, so wäre ich nichts.“ — Wenn nun weiter die Idee ihrer Natur nach, wie sie sich uns zeigte, zugleich theoretisch und praktisch ist, nämlich an sich Gedanke und zugleich eine nach äußerlicher Wirklichkeit strebende That, so kann es nicht auffallen, daß auch die philosophische Sprache diesen Unterschied zu fixiren suchte, der ursprünglich nicht vorhanden erst hineingebracht worden ist. So entstand das spätere abgeleitete Wort „Ideal“, dessen oben gedacht worden, welches sich besonders die praktische Philosophie zugeeignet hat, und wobei gewöhnlich an ein Ueberwiegen der Phantasie, wie bei der „Idee“ an das der Abstraction gedacht wird, obgleich bei den Griechen das in der Idee gesetzte bildliche Element durch die Abstammung des Wortes von einem andern, welches „Sehen“ bedeutet, sich von selbst versteht. Von dem Ideale wird im allgemeinen Theile der Aesthetik näher zu handeln sein. Durch Ideale bahnte sich der Mensch den Weg zur Idee, durch Ideale hindurch begiebt sich diese wieder in äußere Wirklichkeit. —

Mit dem Erkennen zugleich ward das Wollen durch die

von der Liebe ausströmende Macht in eine ideale Sphäre gehoben. Nur als Willkühr, die von dem ganz subjectiven Wunsche bestimmt wurde, lernten wir bisher es kennen, und dieser Wunsch stand zunächst wieder im Dienste der Phantasie. Mit der freiwillig eingegangenen Abhängigkeit verschwindet diese Subjectivität, indem an die Stelle der subjectiven Engherzigkeit der Wille tritt, welcher das Nothwendige, die Erfüllung der persönlichen Bestimmung und Aufgabe will, und dadurch ein freier ist; der Mensch hat erkannt und will jetzt nur, was er soll, will nur was Gottes Wille ist. Die dunkle Mahnung des Gewissens ist in keinem Widerspruche mehr mit der Begier oder dem Gedanken, ist in dem Gottesbewußtsein selbst enthalten. Der freie Wille ist die Macht, welche die Idee trägt, in ihr laut wird, und sie selbst zur Erscheinung treibt, weshalb das Handeln des Menschen jetzt adäquater Ausdruck dieses freien Willens und der Vernunft ist. So hat denn wieder die Liebe den Kampf mit dem Gewissen geschlichtet, weil, wer sie hat, nichts mehr Andres will, als was dasselbe ihm sagt. Sie ist Wurzel der Kraft, und ohnmächtig ist, wem sie fehlt, seine Früchte sind faul. Auch der alte Spruch, daß der Mensch könne, was er wolle, zeigt sich als wahr erst jetzt, da er eben nichts Andres mehr will, als was er soll, und dieses Sollen zeigt sich als Foderung dessen, was er wirklich kann, Entfaltung seiner individuellen Kraft, seines wirklichen Berufes. Seine eigene Welt schafft sich der freie Wille, diese ist die Gesinnung, das letzte und höchste Ziel, wohin die Seele strebt. Die Bildung der Seele vollendet sich erst in der Gesinnung, die zugleich Keim und Frucht der Idee ist. Für die Sphäre des Willens ist sie, was für das Denken die Vernunft; diese und die Gesinnung sind in und mit einander gesetzt, womit die bisher doppelt erschienene Activität der Seele zur Einheit gelangt ist. Die Umgangssprache sagt daher von einem vernunftmäßig handelnden Manne: er weiß, was er will. Eben so wenig als Vernunft ohne den Glauben, besteht

nun Gesinnung ohne die Hoffnung, wodurch jener Zuversicht und Vertrauen, dieser Kraft und Muth ununterbrochen zuströmt. Bei der Weisheit nur ist die höchste Stärke, aber ohne die Demuth würden Beide ihr innerstes Wesen aufgeben; so lernten die Weisen aller Zeiten bereitwillig von dem wahrhaft Gläubigen, so wird in Göthe's Novelle der Löwe von der Flöte des Kindes gebändigt. Daß man Gesinnung jeden Augenblick mit Eigensinn verwechselt, diesen für jene hält, geschieht aus Verkennung ihrer vernünftigen Natur. — Dieses führt uns auf die weitere Entfaltung auch der Passivität des menschlichen Geistes, insofern dieselbe auf dessen letzter oder vernünftigen Stufe vorgeht. Die Liebe hat die Affecte verklärt, den Wechsel von Abneigung und Zuneigung beseitigt, bewundern ohne zu beneiden, Widerstand leisten ohne zu hassen gelehrt, als Wurzel alles Positiven das Negative bezwungen, alles Mittelbare auf ein Unmittelbares zurückgeführt. Mit ihrem Auftreten hat eine Reihe von Zuständen begonnen, deren Gesammtheit mit dem deutschen Worte „Gemüth" bezeichnet wird, ein Wort, wofür eine andre Sprache nicht leicht einen erschöpfenden Ausdruck bietet, das aber, ohne Schuld der Philosophen, im täglichen Leben sowohl mit Gesinnung als mit weibischer Empfindsamkeit, oder geistiger Schwäche bis zum ekelhaften Mißbrauche verwechselt wird. Die freie Selbstbeschränkung, womit die Passivität als Liebe auftrat, und die Gemüthswelt eröffnet, hat das Merkmal, daß sie zu Gunsten eines Einzelnen, nicht blindlings noch willkührlich, sondern nothwendiglich und doch freiwillig erkorenen, geschieht, und versinnlicht dieses entscheidende Merkmal im freien Opfer, welches im Anfange das Wohl oder Glück des Einzelnen, und endlich bei erfüllter Reife des Gemüths das der Gattung zum Zwecke hat. Alle Tugenden, wie alle Einsichten des Menschen empfangen ihre letzte Weihe aus dem unbegreiflichen Reichthum des Gemüthes, welches z. B. die Dankbarkeit zur Großmuth erhöht, und über der Gerechtigkeit die Sonne der Gnade auf-

gehn läßt. Wenn von der Wissenschaft verlangt wird, daß sie das Unmittelbare als Eigenthum dem Geiste überliefere, so ist, insofern wir die Liebe als dieses Unmittelbare bezeichnet haben, nur eben der gegebene Begriff für das Denken hinzustellen möglich, überliefern läßt sich der Inhalt des Worts nicht durch Lehre, eher durch Erziehung. Das Subject muß selbst anfangen; denn frei werden kann man Keinem lehren, der nicht selbst den Anfang macht. Indessen geschieht dieser Anfang früher, als dem in Philosophie Ungeübten nach unserer genetischen Darstellung es scheinen könnte, und keineswegs etwa als ein Deus ex machina ist die Liebe aufgetreten, um Verwirrung zu lösen, sondern der genetische Gang nur giebt den Schein, als träten die verschiedenen Momente nicht allein successorisch, sondern gar in Abschnitten des Seelenlebens auf. Dies ist in der Natur nirgends der Fall, sie macht keine Sprünge, und wo dergleichen vorzukommen scheinen, nimmt allein das kurzsichtige Auge des Verstandes die Uebergänge nicht wahr, weil eben er für den Begriff arbeitet, und dies nur durch Trennung und Unterschiede bewerkstelligen kann. Gerade im geistigen Erkennen lassen sich frühzeitig Manifestationen des menschlichen Berufes zur Liebe wahrnehmen; die Aufmerksamkeit z. B. ist ein solches geheimnißvolles Moment, das sich sogleich in dem Fleiße, also einem Opfer an Zeit und Kraft, der dem einzelnen Objecte zugewandt wird, bethätigt. (Daher bei den Römern diligentia: Fleiß von diligere: lieben.) Diese Besonderung, die das Subject in der Verwendung seiner Kraft vornimmt, hat etwas Prophetisches, und geschieht zuerst scheinbar zufällig, später, wo sie als Beobachtung auftritt, willkührlich, um endlich als ein nothwendiges Sollen, durch den freien Willen, den es selbst hervorruft, anerkannt zu werden. Der praktische Hausverstand wird sich hiergegen wahrscheinlich auf seine sogenannte Erfahrung berufen, daß der Mensch nämlich durch Gewohnheit Alles lieb gewinne. Immerhin! Wir mögen, da er zur philosophischen Spekulation

einmal unfähig ist, ihm das Vertrauen zu der Kraft und Zeit ersparenden für alle Unfreien höchst wohlthätigen Gewohnheit nicht rauben, aber er muß uns gestatten, auch deren nützliche Erzeugnisse nicht als freie, folglich im höheren Sinne nicht als Früchte anzuerkennen.

Wir haben demnächst die Forderung zu stellen, daß Passivität und Activität der Seele, die wir für den Begriff auseinander halten mußten, nicht mehr getrennt aufgefaßt werden, sondern als Einheit, da die durch die Liebe eröffnete Vernünftigkeit jenen Unterschied aufhebt. Daß die Seele kein Aggregat, keine Vielheit, sondern eine Einheit sei, darauf hat die Spekulation alles Gewicht zu legen, und bezeichnet das Wesen dieses Einfachen, wie bereits oben angedeutet wurde, als Leben. Nur diejenigen ihrer Acte, welche diese Totalität ihres Wesens ausströmen, mithin zugleich vernünftiger Gedanke sind, freie Willensäußerung, Gemüthsantheil in sich tragen, sind lebensvoll, und spenden Leben. Durch die Leiblichkeit ununterbrochen bestimmt haben wir die Seele in allen Stadien gefunden, aber mit dem Unterschiede, daß sie jener zuerst untergeben war, dann von ihr sich abwendend, endlich zugleich von ihr sich bestimmen lassend, und zugleich sie frei bestimmend. Diese stetige Verknüpfung alles Seelischen und Leiblichen, die Bedingung alles menschlichen Lebensprozesses, erscheint als einzelnes Leben, welches das allgemeine in sich enthält, als ein Unendliches, das nur als Endliches in die Erscheinung tritt, und dieser Grundbedingung seines Sein's zwar anfangs entfliehen möchte, sie aber zuletzt freiwillig anerkennt, kurz als ein Lebendiges, das als solches die Momente des Lebens und des Sein's in sich enthält.

„Der Schein, was ist er, dem das Wesen fehlt?
Das Wesen, wär es, wenn es nicht erschiene?"

durfte, sophistisch genug, Göthe sagen; er hätte ebensowohl Leben für Wesen, Sein für Schein setzen dürfen, denn für

die philosophische Idee ist in diesen Worten kein Unterschied mehr. Sollte unsre Darstellung in ihrem Verlaufe die Besorgniß erregt haben, den Menschen zuletzt dualistisch zerfallen zu sehen, so wird dieselbe als ungegründet erwiesen, sobald die vernünftige Einheit des von dem Verstande dialektisch hervorgebrachten Gegensatzes von der Liebe aufgefunden und erworben worden ist. Alle jene ältren Eintheilungen des Unbedingten in der menschlichen Natur, die in Seele und Geist, oder Geist und Gemüth oder Vernunft und Willen ergeben sich jetzt als ungenügend; vielmehr dreifach aufzufassen hatten wir dasselbe, als: Denken, Wollen, Fühlen. Geist ist jenes Unbedingte, als Wesenheit mit dem Namen „Seele" Bezeichnete, insofern dasselbe als Denken auftritt, wobei es auf das einzelne Moment in dessen stufenweise entfalteter Totalität nicht ankommt; man darf mithin das Unbedingte der Persönlichkeit für den Begriff selbst mit „Geist" bezeichnen; Wille, insofern es Macht ist, welche die Leiblichkeit zwingt, die Objectenwelt äußerlich zu bestimmen; Gefühl, insofern es nur als Zustand vorhanden ist, welcher unfreiwillig oder freiwillig mittelst der Leiblichkeit von den Objecten bestimmt wird. Hieraus ergiebt sich, daß die Geschichte des Geistes die des Denkens, folglich auch die des Wissens, mithin die in jeder einzelnen Wissenschaft sich darlegende ist. Zuerst nur Bewußtsein, dann Selbstbewußtsein, dann Gottesbewußtsein kam das Wissen zuerst nicht weiter als bis zur Meinung, dann stürzte es sich aus derselben in den Widerspruch, den Zweifel, um zuletzt zur Gewißheit zu gelangen, welche die Momente der bloßen Meinung und des Zweifels mit einander versöhnt, in freier Anerkenntniß des Glaubens durch die Vernunft als der in derselben gesetzten Bedingung. Diese Gewißheit ist Bemächtigung des Absoluten oder der Wahrheit, das Höchste, das der Geist zu erreichen strebt. Die hier ausgesprochene Ansicht steht zweien gegenüber, welche in der Wissenschaft ausgesprochen werden; einmal derjenigen,

welche fordert, daß der Glaube geradezu in Wissen verwandelt oder aufgelöset werde, nicht blos in und mit demselben in Läuterung fortbestehend sei; andererseits jener, welche alle Befruchtung des Denkens durch etwas Undenkbares als Mystik verspottet, weil ihre Anhänger deren Gedanken durch das Gemüth nicht befreit haben, und immer nur von dem an bestimmte Kategorieen gebundenen Denken reden. Vergeblich lesen sie, daß dereinst bereits der freilich noch im Dualismus steckende Anaxagoras dem Thiere nur eine thätige, dem Menschen aber auch eine leidende, zusprach; vergeblich sagt ihnen Göthe, der wahrlich nicht dualistisch gesinnt heißen kann, sondern immer den ganzen Menschen vor Augen hatte, in einfach nachdrücklicher Weise: „wer sich mit Einsicht für beschränkt erkläre, sei der Vollkommenheit am Nächsten;“ eine Behauptung, wodurch die Heuchelei der Denkfaulen, welche die Arbeit des Denkens, weil sie ja dennoch nutzlos sei, sich ersparen wollen, und der Irrthum der Denkübermüthigen, welche nicht begreifen, daß eben durch die Einsicht in die eigene Beschränkung diese selbst schon aufgehoben wird, in gleichem Maaße abgewiesen ist. Für den Philosophen kann sie soviel gelten, als: er möge durch die ihn erfüllende Macht der Idee, und den damit verbundenen seligen Rausch sich nicht darüber täuschen lassen, daß auch er seiner menschlichen Partikularität nicht für lange entfliehen könne. Gerade nur durch den Irrthum ist die Dauer und der unendliche Fortschritt der Wissenschaft von Geschlecht zu Geschlecht verbürgt, und wer davon durchdrungen ist, der erst wird wahre freudige Zuversicht, Kraft und Muth zur Forschung behalten, wenn er gleich als ein „Resignirter“ verdächtigt werden sollte, der endliche Verstand wird diese Demuth des Wissens nie anders, denn als ein „Sichbescheiden“ auffassen können. Sie steht aber gar nicht neben der Idee, wie Zweifel neben dem Begriffe, sondern sie steckt in der Idee selbst, so daß diese ohne jene Demuth gar nicht wäre, was sie ist, sondern wieder zum

bloßen Begriffe herabsänke. Es ist die Demuth vor Gott, die allein den menschlichen Geist vor dem Selbstbetrug schützt, wie einstens Kant bei seinem Grundsatze daß das „Ding an sich" vom Menschen nicht erkannt werden könne.

Das Wort „Leben," welches zur Bezeichnung der Natur der Seele wir gewählt haben, so daß Denken, Wollen und Fühlen nur Manifestationen des Lebens waren, ist in der deutschen Sprache bereits von der empirischen Physiologie in Beschlag genommen, die es in ihrem Sinne anwendet, nämlich als Grund und Ursache aller am animalischen, also auch im menschlichen Organismus vorkommenden Funktionen. Auch ist dagegen nichts weiter einzuwenden, daß ihre Analyse, obgleich sie nur von körperlichen Erscheinungen und Bewegungen ausgeht, auf dasselbe räthselhafte Allgemeine, das unzähligen Einzelheiten, Arten und Gattungen zu Grunde liegt, kommt, als die unsrige, die von unkörperlichen ausging. Sie stützt sich immer auf das vorhergegangene anatomische Verfahren, das ihr bereits den leblosen Körper kennen lehrte, und dieses führt nur zu leicht rückwärts auf Mechanismus, todten Stoff, kurz auf den Gegensatz alles Uebersinnlichen, auf das bloße Sein. Jenes ihnen übriggebliebene Räthsel, das Leben, wird sie der Untersuchung des Philosophen überliefern müssen, der freilich die gemachten psychischen Unterschiede wieder eben darauf zurückführt, nur daß er dem Leben die Qualität selbstständiger Potenz anstatt der eines Produkts vindicirt, und dazu durch die Foderung der Vernunft sich berechtigt findet, ohne dem skeptischen Verstande das Verharren in der Negation verwehren zu können.

Auf dieser höchsten Stufe seiner psychischen Entwickelung, wo seine Bemächtigung des Objects nicht mittelst der Sinne oder des Gedankens allein geschieht, darf der Mensch, dessen Seele ihrem Wesen nach Leben ist, von sich sagen, daß er das Object erlebt, für sich erwirbt; lassen wir uns nicht irre machen dadurch, daß auch von Dingen, die gleichgiltig oder

mit flüchtigem Intereſſe an uns vorübergegangen ſind, über die wir irgend einmal nachgedacht oder die unſre Sinne augenblicklich beſchäftigt haben, es heißt, man habe ſie erlebt. Dies iſt ein Mißbrauch des tiefſinnigſten aller Worte. Weder allein die ſogenannte Erfahrung noch das in Begriffen, Urtheilen und Schlüſſen ſich fortſetzende abſtrahirende Denken allein bringen die Vermittelung zwiſchen Subject und Object zu Stande. Die Erfahrung, einem Geizhalſe ähnlich, häuft nur unermeßlichen Stoff, den das Subject nicht verarbeiten kann, und wirft der Abſtraktion vor, daß ſie niemals anders als negativ verfahre; die Verwirrung von jener, die Leere von dieſer verſchwindet im lebendigen Gedanken; alles Wiſſen drängt hier nach einer Einheit, und die höchſte Wiſſenſchaft würde alſo das Leben in dem von uns gegebenen Sinne zum Gegenſtande haben, und Biotik genannt werden können; ſie würde allenfalls in der Form einer höheren Pädagogik auftreten, ſobald es ſie zu überliefern, zu lehren gälte. Plato hatte bei ſeiner Anwendung des Wortes „Politik" etwas ganz Aehnliches vor Augen, doch ſieht man leicht, daß gerade die Lehre, die vom Denken ausgehend ſich an das Denken wendet, hier ihre Gränze findet. Sie beſchränkt ſich darauf den Weg zu zeigen, wie der Schüler ſelbſt zu den letzten Gründen der Dinge gelange. Mit jeder Erlebniß, in unſerm Sinne dieſes Worts, jeder wahrhaften geiſtigen Erwerbung iſt dem Subjecte der Eingang in die ſogenannte transcendentale Welt eröffnet. Die einmal in das Subject eingegangene Idee ruht nicht, denn in allen Objecten ſucht es die Idee, nämlich es philoſophirt ſelbſt; die Lehre findet Boden. Die Logik und Pſychologie können durch die Metaphyſik jetzt erſetzt werden, welche die Wiſſenſchaft von den Ideen, richtiger von der Idee iſt. Denn für das Denken iſt das Einzelne, in unſerm Sinne, Idee, die das Einzelne als Beſonderes und doch durchaus nicht anders als zuſammt dem darin enthaltenen Allgemeinen ergreift, oder: von dem Einzelnen auf den

letzten Grund von Allem zurückgeht. Die Philosophie hat während ihres historischen Verlaufes diesen in jedem Dinge zur Erscheinung kommenden Gegensatz mannigfach ausgedrückt, als Mittelbares und Unmittelbares, Bedingtes und Unbedingtes, Relatives und Absolutes. Die Idee faßt die der unendlichen Mannigfaltigkeit zu Grunde liegende Einheit und behauptet sich, wie schon gesagt ist, durch diese ihre Natur in dem Rechte, immer und überall nur eine zu sein, nämlich die Idee Gottes, wobei sogleich sie die Erscheinung aus der sie zum Wesen gelangte, trennt und indem sie Beides für den Begriff auseinander hält, die Idee der Welt der Gottesidee gegenüber stellt. Indem das Subject, dessen Selbstbewußtsein auf dieser Stufe das Wissen von sich nicht mehr vom Wissen Gottes losreißt, sondern nur für den Begriff die Idee Gottes von der des einzelnen Subjects sondert, vermittelt es sich mit der Natur nicht mehr auf blos empirische oder auf abstracte Weise, und mit Gott nicht mehr durch ein dumpfes gedankenloses also blindes Unterwerfen, als welches man die Religion oft auffaßt, sondern dort durch Natur- hier durch Religionsphilosophie. Es vermittelt sich, das Einzelwesen, mit der Gattung, mit der Menschheit, durch die Idee der von Gott erfüllten Geschichte, und findet ihn in dieser, wie in der Natur überall.

Indem das denkende Subject sein eignes Verhältniß zur Welt und zu Gott zu erfassen strebt, geht ihm dieses in dem Verhältnisse der Welt selbst zu Gott wieder auf, welches letztere ihm als höchstes Problem übrig bleibt. So nah liegt ihm, indem es an dasselbe sich heranwagt, die Analogie zwischen diesem und dem in seinem Bewußtsein lebenden von Leib und Seele, daß die Gefahr bei der Gedankenoperation mit jenen unbedingten Potenzen in irgend anthropomorphische Vorstellungen zu verfallen, die am Meisten drohende ist. Jene tiefsinnigen Meister in der Kunst zu denken, welche solche Mißbräuche des abstracten Verstandes siegreich überwunden

haben, sind auf neue Schwierigkeiten gerathen, sobald sie jenes wesentliche Attribut Gottes, das seiner Allgegenwart, in der Welt mit seiner außer- oder überweltlichen Wesenheit für den Begriff zu vereinigen strebten. Der Umstand, daß der erwähnte Gegensatz für das Denken, aber immer auch nur dafür vorhanden ist, während jede, auch die kleinste Wirklichkeit ihn schon als aufgehoben zeigt, hat den wichtigen Lehrsatz der Identität herbeigeführt. Auch nach gegenwärtiger Entwickelung ist für die Idee jener Gegensatz wirklich aufgehoben, jeder Dualismus darin überwunden. Wird nun aber eben wieder jener Gegensatz in seiner ersten Gestalt schlechthin als der des Denkens und Seins gefaßt, wie dies Hegel gethan hat, so sollte und mußte freilich das Denken selbst diese Aufhebung, die Erkenntniß der Identität vollziehen, und ist als solches „Denken des Denkens" genannt worden. Dieses hat das Werden als die Identität oder das Absolute, das Wahre von allem Entstehenden und Vergehenden, in dem ewigen stetigen Prozesse der Dinge vorgefunden und dargelegt. Wir nun beruhigen uns nicht bei diesem ewigen Werden, dem das unbefangene Denken immer wieder eine ewige Ruhe entgegensetzt, und zwar, weil wir das Immaterielle, das der Mensch auf die Welt bringt, nicht als bloßes Denken sondern als ein für unser Denken zwar Unbegreifliches, mittelst der Totalität unsrer Seelenkräfte allerdings aber Wißbares als „Leben" aufgefaßt haben, in dessen Organisation wieder das Denken selbst gesetzt ist. Die Metaphysik, welche sich mit dem Gegensatze des Lebens und Sein's hiernach auch bei dem Makrokosmus zu beschäftigen, und zur Eröffnung dieser Arbeit den Anfang der Philosophie festzustellen und zu vertheidigen haben würde, diese ist nicht mehr Aufgabe unsres Vortrages. Nur soviel ergiebt sich schon hier, daß die Identität uns nicht das Letzte und Höchste sein könnte, daß wir den Gegensatz nicht in einem stetigen Werden, sondern in dem Wesen der Liebe aufgehoben wissen, welche als das Absolute, als letzter

Grund der Dinge, deren Schöpfung, Beseelung und Erhaltung, kurz Ruhe im Werden, Dauer im Wechsel zu Stande bringt. Durch die Liebe, so würde das Resultat lauten, sind erst Leben und Sein identisch, durch die Liebe wird das Leben That und ist nicht nur Leben sondern ist ein Lebendiges. Im Leben nothwendig gesetzt, kommt so auch das Denken zum Sein, welches letztre dadurch in Gedanken verwandelt wird. Die Identitätslehre wird auf den Standpunkt der Atomistik zurückfallen, selbst wenn sie den Atomen Bewußtsein beilegt, insofern sie jenes verknüpfende Band, das wir Liebe nannten, nicht in seiner absoluten Bedeutung anerkennt. Die Art, wie der Mensch bis zur Idee gelange, zu entwickeln, oder nur anzudeuten war der leitende Zweck des vorbereitenden Theiles, den wir hiermit schließen dürfen. Nicht besser können wir es thun, als mit dem tiefsinnigen und oft verkannten Worte Göthe's: „Das Ewig Weibliche zieht uns hinan," welches nur in dichterischer Form einen unserem Vortrage nahe verwandten Inhalt überliefert. Denn, wo von Zukunft die Rede ist, verwandeln die Liebe wie der Glaube sich in die Gestalt der Hoffnung, jene geflügelte Macht, welche, während das abstracte Denken nur unter der Form des Schließens sich der Zukunft zu bemächtigen sucht, die Seele über die Fesseln aller Gedankenschlüsse emporträgt.

Allgemeiner Theil.

II.

Idee des Schönen.

Wer nicht einen eigenen philosophischen Bildungsgang durchlebt hat, — eine aus Handbüchern über Geschichte der Philosophie erbeutete Sammlung von Resultaten kann ihm nun einmal jene Arbeit nicht ersetzen, — wer also eben so sehr die Einsamkeit der Abstraction, als den Aufschwung der Speculation scheut und daher viel auf nutzlose Hirngespinnste schilt, erschrickt gemeiniglich vor den starren Formeln, die jedes System an der Stirn trägt, weil er niemals dazu, mit ihnen etwas anzufangen, gelangt. Alle, die sich der philosophischen Arbeit entziehen, berufen entweder für die künstlerische oder überhaupt nur für die praktische, empfinden nicht minder lebhaft, als der Philosoph selbst, das Bedürfniß nach Vermittelung ihrer einzelnen Persönlichkeit mit dem All', mit dem Unendlichen, dem Unermeßlichen, das sie, mögen sie es nun nach dem Begriffe der Zeit oder des Raums unter was immer für Namen aufzufassen suchen, umgiebt, und sie an die Vergänglichkeit und Endlichkeit ihres eignen Leibes und aller irdischen Dinge und Zwecke unabweislich erinnert. Denn durchaus als unabweisbares menschliches Bedürfniß macht sich die Foderung nach jener Vermittelung, wie sie nun auch immer befriedigt werden möge, geltend. Wäre dies nur auf philosophischem Wege möglich, so würden Jene natürlich un-

befriedigt bleiben, eine Folgerung, welche die Philosophie weiter zu der Einsicht nöthigt, daß sie selbst nur einer der Wege zu jener Vermittelung, als einem allgemein menschlichen Ziele sein könne; der Umstand, daß gerade dies bei Weitem nicht von allen Philosophen zugegeben wird, entspringt aus einem Irrthume, der als solcher selbst wieder dazu beiträgt, daß das Philosophiren nicht aufhört, sondern sich dialektisch fortbewegt. Die Vollziehung jener Vermittelung ist die Religion, deren Wesen darin besteht, daß Allen, nicht blos dem sie in höheres Bewußtsein erhebenden Philosophen, geholfen werden soll. Unmittelbar den ganzen Organismus des Seelenlebens erfüllt sie; gleichmäßig sind Fühlen, Wollen und Denken an ihr betheiligt. Der vielfachen metaphysischen Ausdrücke, deren wir uns bisher bedient haben, für die erhabensten Gedanken, bedarf die Religion nicht. Die religiöse Andacht bringt sich die Abstractionen „Leben und Sein" näher durch die substantiellern Bezeichnungen „Gott und Welt". Das religiöse Bewußtsein bedarf nicht des im vorbereitenden Theile dieses Buchs gegebenen Ausdrucks für die Idee, sondern nimmt dafür die von Gott erschaffene und erfüllte Welt, unmittelbar das Mysterium der Liebe, als des letzten Grundes, als der Bürgschaft für die Gnade und Allgegenwart Gottes verehrend.

Die Philosophie erringt den metaphysischen Ausdruck für den höchsten Gedanken und gelangt auch zu der darin begriffenen Anerkennung jenes Mysteriums nur als Lohn ihrer beschwerlichen Arbeit. Vor nichts hat sie nach dieser Errungenschaft sich mehr zu hüten, als daß sie den in Gestalt einer Wortformel ihr übriggebliebenen Kern, gleichsam den mechanischen Schlüssel zu der geheimen Werkstätte der Dinge, nicht mit deren Wesen selbst verwechsle. Daß im wirklichen Erleben, nicht im bloßen Begriffen-haben, noch im bloßen Erfahren das Wissen der Wahrheit gegeben sei, daß aber ohne die Liebe kein Erleben möglich ist, diese Ueberzeugung soll die For-

mel selbst jeden Augenblick, wo von ihr Gebrauch gemacht wird, lebendig erhalten; sie ist in ihrem tiefsten Sinne inbegriffen, und wird vor jenem Mißbrauche schützen, indem sie den mächtigen Trost enthält, daß die aus der einzelnen Erlebniß, also aus der durch die Liebe aufgehobenen Trennung des bloßen Begriffs und der Erfahrung, gewonnene Idee überhaupt die ewige Idee ist, deutlicher, daß das Allgemeine unter der Form des Besonderen erlebt, und damit gewußt wird.

Indem wir am Eingange der Aesthetik stehen, werden wir von der Idee, insofern sie die des Schönen heißt, zu handeln haben. Bevor dies mit Erfolg geschehen kann, muß noch einmal auf das Resultat des vorbereitenden Theils zurückgegangen werden. Die bisher gegebene Darstellung von dem Wachsthume der menschlichen Seele, deren stufenweise entwickeltes Wesen mit „Leben" bezeichnet wurde, hat bis zu dem ihr erreichbaren Gipfel des Gedankens, zu der „Idee" geführt, indem sie selbst den Weg, worauf die Seele zu demselben gelangt, befolgte. Die Idee ist überall, im Kleinsten wie im Größten, dem einzelnen Menschen durch die Grundbedingung seiner Persönlichkeit, die Liebe, welche deren Vereinsamung aufhebt, erworben, und damit zugleich der Eingang in das unendliche Reich der Idee erschlossen, in welchem heimisch zu werden, die Aufgabe des Philosophen ist. Ganz allgemein gefaßt, bezeichnet Idee das höchste, d. i. das vernünftige oder lebendige Denken, dessen Inhalt das Sein schlechthin ohne alle concrete Bestimmung ist. Da sich jene „Denken" genannte Activität des Ich's, insofern sie das vernünftige ist, also die sinnliche Vorstellung, wie den abstracten Begriff überwunden hat, sich selbst nur als die eine nothwendige Potenz des „Lebens" setzt, diejenige nämlich, kraft welcher die drei verschiedenen Grade des Bewußtseins aus demselben sich herausentwickeln, so beschränkt es sich zugleich dahin, daß es jenen Inhalt nur, insofern derselbe in die Totalität des individuellen Lebens, in das Wesen der

Seele übergegangen war, sich zugeführt, und von sich erfaßt weiß. Das Denken hat jenen Inhalt in lebendiges Wissen d. h. in das Wissen der Wahrheit verwandelt, eine Eroberung, die zunächst nur für das Denken geschieht, um unmittelbar das Wollen und Fühlen, mithin den ganzen Organismus des persönlichen Geistes in gleichem Maaße zu bereichern. Leben und Sein durch die Liebe in und miteinander gesetzt, dies ist der sprachliche Ausdruck, womit das Wesen der Dinge, deren absolute Wahrheit, welche Kant noch mit einer gewissen Scheu als nicht für die Erkenntniß, nur für den praktischen Geist erreichbar darstellte, von dem Denken bestimmt, und für dasselbe zu weitrer Anwendung festgehalten wird.

Die philosophische Idee nimmt, wie wir sehen, den letzten Grund für die sich dem Wissen unmittelbar darbietende Aufgehobenheit des Gegensatzes von Leben und Sein mit in sich auf; sie anerkennt diesen Grund, die Liebe, als ein Mysterium für das abstracte Denken, welches in allem Wirklichen unvermittelte Widersprüche findet. Im Vollbewußtsein ihres Werths weiß sie sich selbst jenem Mysterium entsprossen, und daran betheiligt. — Dies war das Ergebniß unserer vorbereitenden zunächst psychologischen Untersuchung, wovon für die besondere Wissenschaft der Aesthetik nunmehr Gebrauch zu machen ist.

Die in der Idee zugleich gegebenen und aufgehobenen Gegensätze des Lebens und Seins begründen durch ihr gegenseitiges Verhältniß eine nothwendige Triplizität, wonach die Idee sich sogleich verdreifacht, ohne darum aufzuhören, ihrem Wesen nach nur eine zu sein. Nur um jenes Verhältniß handelt es sich zunächst, denn wieder kann das Leben an und für sich besondrer Inhalt der Idee werden, eben so das Sein, wo sie alsdann immer wieder die Aufgabe haben wird, die von der Abstraction in Jedem von Beiden aufgefundenen Gegensätze zu versöhnen, wie dies ja schon in der Psychologie geschah, wo actives und passives Leben, und das erste wieder in Wol-

len und Denken zerlegt, zur Betrachtung kam. Jetzt aber handelt es sich um jenes Urverhältniß, das in der Idee gegeben ist, und dieses haben wir in seiner Dreiheit aufzuzeigen. Sein und Leben getrennt, einander gleichsam gegenüber gedacht, sind das überall unterscheidbare reelle und abstracte Moment. Für das ideelle, vernünftige, also das aus der Liebe entsprossene, und von ihr erfüllte Denken gilt Leben insofern es ist für lebenvolles Sein, als das absolut Lebendige. Im allgemeinen Begriffe des Sein's liegt das Moment der Beschränkung, oder der Nothwendigkeit, im Begriffe des Lebens das Moment der Freiheit, Momente, die in ihrer Durchdringung sich wechselseitig unmittelbar bestimmen. Wird nun das Universum als Unendlichkeit von Lebendigen aufgefaßt, so ist das Sein überall die den Sinnen dargebotene Seite der Dinge, d. i. die erscheinende Seite. Wenn nun auch, als absolut, also ohne alle Beziehung auf etwas Erfahrungsmäßiges gefaßt, jene beiden Urpotenzen aller Vorstellung entfliehen, nur eben für die wissenschaftliche Speculation erfaßbar, so wird immer das Sein die erscheinende Seite des Lebens, dieses aber den Inhalt des Sein's vertreten. Hierin liegt der Schlüssel zu den drei Ideen, von denen jeder Philosoph zu reden hat, die des Wahren, Schönen und Guten; die reine Idee ist nach dieser Dreiheit gestaltet zu betrachten. Sie ist ihrem Inhalt nach Idee des Wahren, ihrer Erscheinung nach Idee des Schönen, und nach der doppelten Beziehung des Wahren als des Inhalts, und des Schönen als der Form zu einander Idee des Guten; die in der Idee überhaupt gegebene Nothwendigkeit, nicht blos Gedankenthat, sondern die in der äußeren Erscheinungswelt offenbarte und sich in jedem Augenblicke offenbarende zu sein, ist mit dieser Dreiheit erfüllt.

In dem vorbereitenden Theile ist als Erzeugniß des menschlichen Geistes das „Ideal" genannt worden. Ideal ist die der Idee entsprechende Gestalt oder Bildlichkeit. Es ist

die Idee selbst, aber als deren Erscheinung. Die abstracte Geistesthätigkeit bringt es zu keinen Idealen; das Ideal ist nur die wieder hervortretende, und gleichsam neu befruchtete Vorstellung. Bei ihm ist immer die Phantasie betheiligt. Was in den niederen Sphären des Geistes bereits vorkam, der Unterschied zwischen Begriffsmäßigkeit und Bildlichkeit, das liegt freilich auch dem zwischen Idee und Ideal zu Grunde; nur ist er hier allein für den nach Unterschieden immer begierigen Verstand erst hineingebracht, da die Vernunft ihn in ihrem Gebiete aufgehoben weiß. Es wurde ausgeführt, daß dem genetischen Gesetze gemäß das Ich erst durch das Ideal und mittelst desselben zur reinen Idee sich aufschwinge, aus dem Ideal als der Form den Inhalt befreie; umgekehrt ruft eben so unmittelbar jener thätige Drang der Idee, zu erscheinen das ihr entsprechende Ideal wieder hervor. Es ist die schwierigste Forderung, die an speculatives Denken überhaupt gestellt werden kann, diese für die Abstraction, ohne welche nun doch überhaupt kein Begriff möglich ist, getrennten Momente als unmittelbar verbunden, nicht außereinander aufzufassen, und den Gipfel zu erklimmen, wo zwischen Idee und Ideal kein Unterschied zugelassen wird, eben so schwierig als die in der Vernunft vollzogene Versöhnung des Denkens mit der Phantasie. Der abstracte Gegensatz zwischen Leben und Sein, Unendlichem und Endlichem, der in der Wirklichkeit das Werden, in der Wissenschaft die Dialektik zur Folge hat, und als dessen Synthesis wir die Liebe wissen, welche dort im Werden die Ruhe, und in der dialektischen Arbeit den Lohn giebt, eben der liegt auch dem Unterschiede zwischen Idee und Ideal zum Grunde. Die Idee ist das Allgemeine im Gegensatze zum Ideal, als dem Besondren, und diesen Gegensatz haben wir schon als vermittelt aufgezeigt. Die Religionsphilosophie, welche jene metaphysischen Ausdrücke vermeidet, stellt ebenfalls in dieser Weise Gott und Welt einander gegenüber, so zwar, daß sie Gott als Idee und die Welt als Ideal

faßt. Die Liebe Gottes, welche seine Allgegenwart in der Welt verbürgt, ist in der Wahrheit und Wirklichkeit, was für die philosophische Spekulation das Verhältniß zwischen Idee und Ideal ist.

Gemäß der Genesis des menschlichen Seelenlebens, das nun einmal als Persönlichkeit die in der Idee vereinigten Momente successorisch durchleben muß, geht dasselbe vom Ideal zur Idee um sich aus dieser erst wieder ins Ideal zu begeben. In der Geschichte der Völker, aus welchen die der Menschheit sich zusammensetzt, wiederholt sich der Erfahrung nach, so weit nämlich diese reicht, dieselbe Nothwendigkeit. Die Idee wird bei dem einzelnen Menschen, ebensowohl als bei einem Volke nach diesem Gesetze Wirklichkeit, und äußere Erscheinung. Das Sein wurde eben die erscheinende Seite des Lebens, und als solches das Schöne genannt, Leben, als Inhalt des Sein's, das Wahre; so auch bekömmt der Mensch das Wahre zuerst nur unter der Gestalt des Schönen, aus welchem er es sich befreit, um aber freilich die schöne Erscheinung zu zerstören. Die Wahrheit will sich praktisch bethätigen, ein neues Ideal wird als Zweck errichtet, es ist das Gute. Der sinnliche Ausdruck für das Schöne ist die Kunst, für das Wahre die Wissenschaft, für das Gute die Geschichte. Das Leben des Einzelnen, wie das des Geschlechts verläuft in der That nach diesen drei Momenten, welche dem Nachkommen noch Kunde von ihm überliefern. Wunsch und Phantasie, Träumen und Schwärmen beginnt die Bahn (es wird sich später zeigen, daß ohne diese geistigen Vorgänge kein Kunstwerk entsteht); dann treten Zweifel, Grübelei und Forschung in ihre Rechte, es kommt zum Wissen, wenigstens zum Halbwissen. Endlich drängt es zur Anwendung des Wissens, zu praktischem Handeln, zu bewußten Thaten, zur Erreichung von Zwecken. Ideale folgen wieder dem Ideenleben, wie diesem welche vorangingen, aber wie verschieden sind diese von jenen! Ganz eben so verläuft das Leben eines Volkes. Es er-

schafft sich zuerst sein Schönes, nämlich seine Kunst. Dann seine Wissenschaft, die ewige Hüterin der Wahrheit, endlich sein Loos in der Geschichte. In dem einzelnen Menschenleben, wie in dem des einzelnen Volkes lassen sich ferner noch accessorische Momente, die Vorbereitung oder Nachklang jener drei sind, unterscheiden, das Kindes- und Greisenalter. Das Kind bestimmt die Außenwelt noch gar nicht, es spielt und lernt; der Greis, der in der Vergangenheit lebt, überliefert höchstens seine Erfahrung dem neuen Geschlechte, dem seine eigenen zu machen, dadurch nicht erspart bleiben kann, und hat übrigens die Ruhe zu seinem Theile. Nicht anders im Leben der Völker, welche ihr Werden und Vergehen haben, als den Rahmen, der die Jahrhunderte, worin sie Blüthen und Früchte tragen, einschließt. In den Zeiten der Rohheit und der Ueberkultur ist die Idee getrübt, ein dämmernder dort freudiger hier wehmüthiger Zukunftstraum.

Die Stelle, welche im Ideenreiche die Idee des Schönen einnimmt, ist in dem Vorigen nothwendiglich bestimmt. Wie die des Wahren die Seele der Logik, die des Guten die der Ethik, so ist die des Schönen die der Aesthetik. Nur beiläufig, da wir hier keine Encyklopädie der philosophischen Wissenschaft zu geben haben, sei erwähnt, daß die Logik wieder ihr bestimmtes Verhältniß zur Metaphysik, wie die Ethik zur Religionsphilosophie, die Aesthetik zur Physik hat. Von dem letztren Verhältnisse wird daher in der Behandlung derjenigen Wissenschaft, die uns beschäftigt, namentlich in dem besondren Theile, wo wir die ästhetische Idee in bestimmte physische Stoffe versenkt vorfinden werden, zuweilen gehandelt werden müssen.

Man findet häufig, altem Herkommen zu Gefallen, an der Spitze eines wissenschaftlichen Systems eine Definition, nämlich eine Formel, die den Kern der Wissenschaft in sich schließt, und im Verlaufe weitrer Darlegung nähere Rechtfertigung erhält. Ganz abgesehen von dem Mißbrauche, den diese der analytischen Methode ganz entgegengesetzte Art bei der

Lehre zu verfahren, durch die Sucht das Gedächtniß auf Kosten lebendigeren Verständnisses zu belasten, erlitten hat, darf man zugeben, daß das Ziel, wohin eine Lehre führen soll, schon bei dem Anfange zu erfahren, dem Lernenden immer willkommen sein muß. Nur trägt das Nachholen unzähliger Voraussetzungen zur Aufklärung immer nur nothdürftig bei, wenigstens wird sich, wenn das Maaß des Vorausgesetzten vorsichtig beschränkt worden, der Lernende bei dem ersten Auftreten der Definition weit weniger, als sonst geschehen müßte, von ihrem geheimnißvollen Ansehen beängstigt fühlen. Die ganze frühere Untersuchung, die uns noch oft von Nutzen sein wird, setzt Jeden, der ihr aufmerksam nachgefolgt ist, jetzt ohne Weitres in den Stand, den gegebenen metaphysischen Bestimmungen gemäß das Schöne zu definiren, d. h. durch einen wissenschaftlichen Ausdruck zu bestimmen, und es mag ihm wohl zur Genugthuung gereichen, daß derselbe denen, welche etwa bei ihm zu lernen anfangen wollten, den unwillkommensten aller Leser, unverständlich bleiben muß. Die Frucht unsrer Arbeit ist Folgendes: Das Schöne ist Idee, und deren Definition bereits gewonnen. Wir bezeichnen also nunmehr näher die Idee des Schönen mit dem wissenschaftlichen Ausdrucke, als: das geistige Leben in seiner **unmittelbaren** sinnlichen Erscheinung. Das Wrot „schön" ergiebt sich von „scheinen" abgeleitet wie das lateinische „speciosus" von „species." Von selbst schließt das Wort „unmittelbar" alle Mittelbarkeit aus. Jedes einzelne Ding, sei es das herrlichste Werk der Natur oder der Kunst, ist etwas Endliches, etwas Bedingtes, dem jener allgemeine Ausdruck, der es mit der unendlichen, unbedingten Idee zu thun hat, nur als der Spiegel, der ihm seine Schwäche und Vergänglichkeit zeigt, vorzuhalten ist, weshalb auch Schelling das Schöne als Idee das mangellose Dasein nannte. Denn die in der Idee gegebene Synthesis des Unendlichen und Endlichen, welche der Makrokosmus ist, findet zwar in jedem endlichen Dinge sich als Mi-

krokosmus wieder, aber eben deshalb mit der Nothwendigkeit behaftet, diese Endlichkeit dem Geiste nicht verbergen zu können, die Endlichkeit, welche die Idee, weil sie die Liebe in sich hat, wieder aufgehoben weiß. Für die Sinne nur ist die Zeit, für die leblose Abstraktion die Ewigkeit, für die Idee nur die Versöhnung der Zeit mit der Ewigkeit. Was auch in der Welt existirt hat, sei es Geschöpf Gottes, oder des Menschen, seiner endlichen Erscheinung nach zerfällt es, sein Begriff wandelt wie ein todtes Gespenst herum, der philosophischen Wissenschaft aber läßt es die Idee zurück, die in ihm lebte. In solchem Bewußtsein hält die Wissenschaft die Idee fest, deren völlige Realisation, unbedingte Manifestation nur das Ideal, aber kein Ding in der Welt sein kann. Wie tief ist das Dichterwort, „das Schöne muß sterben!“ denn es ist ja das Ideal, das von der reinen Idee immer wieder bekämpft ein neues Ideal wird. Wir haben bereits das Verhältniß des schönen und des guten Ideals berührt. Es enthält den Grund für den Untergang der Kunst in dem geschichtlichen Prozesse. Das Schöne ist verwirklicht als unmittelbare Erscheinung, das Gute ist von dem freien Willen, der Zweck auf Zwecke stellt, der sich niemals genug thut, erfüllt, wie denn auch Göthe seinen Faust gerade da sterben läßt, wo er sich am Augenblicke begnügt erklärt. Das Schöne ist in dem Guten enthalten, es ist das eine Moment darin, während das ewiglich das Schöne bekämpfende Wahre das Andre ist. Das Schöne ist die Blüthe, welche der Hauch der Wahrheit entblättert, damit die Frucht des Guten reife. Ein herrlicher Traum des Plato setzt in seinem idealen Staate wohl Blüthe und Frucht als identisch, weshalb er keine Dichter darin mehr brauchen kann, wahrlich ein Ideal, das beim Vergleiche mit dem geschichtlichen Leben der Völker wehmüthig stimmt! Für die Poesie aller Völker ist diese wehmüthige Stimmung ein ergiebiger Boden gewesen, die Wissenschaft darf ihren Blick nicht von ihr trüben lassen, sondern muß die Gesetzmäßigkeit der im Laufe der Weltge-

schichte geschehenden Explication der reinen Idee zu ihrem eigenen Inhalte machen, d. i. in Wissen verwandeln. Der Gang dieser Geschichte menschlicher Bestrebungen, das Schöne wirklich werden zu lassen, welches die Kunstgeschichte ist, verknüpft sich unmittelbar mit der der gesammten Menschheit. Denn aus den Kunstwerken selbst hat das Wissen erst die Idee des Schönen gewonnen, die in ihnen unmittelbar niedergelegt ist. Indem nun aber jene Idee auch in Dingen, die nicht Menschenhand gemacht hat, wiedergefunden wird, ist die bloße Anwendung der Idee des Schönen auf die Kunst allein nicht mehr zulässig. Die den Menschen umgebende Natur, seine liebende Mutter und Ernährerin, umfaßt eine zahllose Menge von Objecten, welche mit den Werken des Menschen verglichen sein wollen, und mit ihnen das Schicksal theilen, daß einige schlechthin gefallen, andere mißfallen, und schön oder unschön genannt werden. Unvermeidlich ist hiernach die Unterscheidung zwischen dem Naturschönen und dem Kunstschönen, die erste, welche die reine Idee des Schönen sich gefallen lassen muß.

Bevor bei Betrachtung dieses Unterschiedes verweilt werden kann, ist eine Bestimmung zu geben, die manche Lehrer der Aesthetik zum Schaden des Verständnisses sich ersparen, da sie bei Sonderung des Schönen in der Natur von dem in der Kunst mancher Verwirrung der Gedankenfäden schützend begegnet, nämlich die Bestimmung des absoluten Gegensatzes des Schönen. Unbedenklich wird Jeder antworten, dem Gefallen stehe Mißfallen gegenüber, jenem entspreche das Schöne, diesem das Häßliche. Indem man dies hinreichend geläufige Wort ausspricht, übernimmt man aber die Verpflichtung, es ganz allgemein, ohne Bezug auf irgend Concretes, zu bestimmen. Das Wort allein hilft uns nichts, um so mehr als in Ausdrücken anderer Sprachen der Zusammenhang mit Haß sich nicht nachweisen läßt. Das lateinische Wort „deformis“ z. B. für häßlich gebraucht heißt „formlos“. Haß er-

Staats-
Bibliothek
Bamberg

weckt auch das Schlechte, wo das Kriterium nicht, wie bei dem Gegensatze des Schönen, in der Form, sondern im Zweck zu suchen ist.

Das Häßliche im philosophischen Sinne wäre der absolute Widerspruch zwischen Form und Inhalt, insofern er nämlich unmittelbar zur Erscheinung kommt, folglich Erscheinung des absolut Unlebendigen. Allein es bietet sich sogleich ein wichtiger Einwurf, da nach unserer Entwickelung die Idee selbst die Aufhebung der Gegensätze in sich befaßt, — möge es auch so scheinen, als sei nach unsrem System in der Idee, erst als der des Guten, der Widerspruch des Wahren und des Schönen aufgehoben, — so ist sie selbst nothwendigerweise ohne Gegensatz. Wenn die Liebe als das Absolute gefaßt wird, so ist sie vielmehr die Vermittlerin des Gegensatzes. Der Gegensatz der Idee wäre Mangel aller Idealität, und da das Wahre, Schöne und Gute Jedes die Idee nur in andrer Manifestation sind, so könnte Jedes derselben nur eben jenen Mangel aller Idealität auf andre Weise manifestiren. Wirklich geschieht dies in der Lüge, Häßlichkeit, Sünde. Man sieht, daß die Philosophie, da sie ohne die Idee zu haben nicht Philosophie wäre, auch die genannte Dreiheit nur als verschiedene Manifestationen der Negation bestimmen kann, was wir oben bei der Definition des Häßlichen bereits gethan haben. Die Lüge, Häßlichkeit, Sünde kann, eben weil sie niemals aus der Negation herauskommt, nur relative Bedeutung haben; diese Trias ist immer nur die durch das Wesen der Idee bezwungene, aber in ihr selbst inbegriffene Negation, Vereinzelung, Tod, und als solcher nur wieder Grund des Lebens. Der alte persische Religionsbegriff, der ausgebildete Dualismus, setzt zwei einander polar entgegenstehende Urpotenzen als ein Letztes, ein höchstes Gut und höchstes Uebel. Nach diesem Systeme müßten Lüge, Häßlichkeit, Sünde freilich absolute Bedeutung bekommen, sie wären dann absoluter Mangel aller Idealität, oder die Realität der Nichtidee. Ohne den Einfluß

des Christenthums auf das Philosophiren würde dieses auch wirklich sich nicht über jenen, in vielen weltgeschichtlichen Systemen vorkommenden Gegensatz erhoben haben. In der christlichen Religion nimmt Gott dem Teufel die Macht. Gleichwohl geht derselbe noch immer wie ein brüllender Löwe unter den Menschen herum, um sie zu verschlingen. Von unvergänglichem Werthe ist die Auffassung des Problems, welche der Göthischen Dichtung vom Faust zu Grunde liegt. Auch hier wird Mephistopheles, der Herr der Ratten und Mäuse, vom Herrn der Heerschaaren an den Menschen gewiesen, mit welchem, „so lange er auf der Erde lebe, Versuche zu machen, ihm nicht verboten sei"; in seinem dunklen Drange, heißt es, sei der Mensch sich des rechten Weges wohlbewußt, aber auch, „es irre der Mensch, so lange er strebe," was so verstanden sein will, daß der Mensch, insofern er streben solle, auch irren müsse. Wo kein Irrthum, wird auch kein Streben sein. Diese Aussprüche des Dichters können für unsre Untersuchung uns nur nützlich werden. Das Streben des Menschen bedeutet nichts andres, als seinen Beruf, die Idee, so weit dies an ihm liegt, zu erreichen und zu verwirklichen. Irrthum ist theoretisch und praktisch zu nehmen, als Abweichung von der Idee wie vom Ideal. Dieser Irrthum ist nun noch nicht die Lüge, das Häßliche, die Sünde selbst; so wenig ein Mensch in seiner Gebundenheit durch das Endliche, woran jener dunkle Drang wieder sich knüpft, selbst absolute Idee und absolutes Ideal werden kann, so wenig kann er eben in seiner Besonderheit und Einzelheit der absolute Gegensatz, also die absolute Lüge, Häßlichkeit und Sünde werden, aber er kann dieser furchtbaren Drei verfallen, insofern er im Nichtgebrauche seiner persönlichen Bedeutung, seiner Freiheit, zur Lüge, zum Häßlichen und Schlechten im relativen Sinne wird. Denn was sich an das Moment der Endlichkeit knüpft, dies eben ist für die Philosophie das Relative. Was er thut, wird lügenhaft, häßlich und sündhaft sein, wenn er, statt mittelst der Liebe die Freiheit

zu erobern, bei der Willkühr und Selbstsucht stehen bleibt; der Ichling kann weder Idee noch Ideal gebrauchen, denn sie zwängen ihn zur Selbstverläugnung, und würden ihm irgend eine Begeisterung zumuthen, die ihn geniren müßte. Die Wurzel der Lüge, Häßlichkeit und Sünde ist mithin keineswegs etwas Andres, als die Selbstsucht, welche an das Moment der Besonderheit fesselt, und von der Wissenschaft, die den Egoismus immer nur in relativer Bedeutung weiß, als das Negative, „den Geist, der stets verneint", als das in der Idee nothwendig Zugelassene, das zu keiner absoluten Bedeutung kommen kann, aufgefaßt wird. So ist das Negative in seiner dreifachen Manifestation, und eben so der einzelne Mensch, der sich zum Träger desselben macht, wirklich nur ein Theil von jener Kraft, die stets „das Böse will und doch das Gute schafft." —

Wie schon bemerkt, würde das Häßliche, mit der von dem Schönen gegebenen Definition verglichen, das unmittelbare Erscheinen des Unlebendigen sein. Absolutes Sein spricht ihm das vernünftige Denken zugleich damit, daß es in ihm ein nothwendiges Accidens alles Besonderen weiß, ab. In höherem oder geringerem Maaße tritt es als Negation des Schönen uns in Natur und Kunst mit Feindlichkeit entgegen, und hat, wo seine immanente Kraft der Negation es bis zur isolirten Wirkung bringt, den Ekel zur Folge. Umgekehrt, wo es vorhanden, aber durch seinen Gegensatz vollständig aufgehoben vorhanden ist, dient es dem ästhetischen Zwecke nach seiner Bestimmung, als Theil der ganzen Kraft, die von dem Objecte ausströmt. Das deutlichste Beispiel unter allen Künsten hierfür liefert die Tonkunst, welche ohne Dissonanzen, die an sich häßlich heißen, nicht bestehen kann, sondern sie wesentlich zur Erhöhung der Consonanzen anwendet. Indessen ist die Stellung des Häßlichen in der Natur die entgegengesetzte von der, welche es in der Kunst einnimmt, und kann in dieser Bedingtheit erst mit der Erörterung des Natur- und Kunstschönen

begriffen werden. Diese Doppelheit, worin das Schöne überhaupt sich der Erkenntniß darbietet, wird den Inhalt der nächstfolgenden Untersuchungen abgeben. Eine sprachliche Bemerkung ist schließlich hier nicht zurückzuhalten. So tiefsinnig auch das Wort „häßlich" als Gegensatz des Schönen erscheint, weil diese die Liebe, dieses den Haß erweckt, so ist dennoch, wie Jedem einleuchten wird, häßlich, sprachlich genommen, eigentlich der Gegensatz von „lieblich". Wollen wir nun ein Wort aufsuchen, das unsern Zustand bei dem Begegnen des absoluten Gegensatzes von „schön" vollständig ausdrücke, so würde das Wort „ekelhaft" oder „eklich" unstreitig richtiger als „häßlich" sein. Langjähriger Sprachgebrauch, entstanden in einer Zeit, wo die Deutschen von Philosophie noch nichts wußten, hat indessen das hier untersuchte Wort aufgenommen, und legt auch uns die Pflicht auf, uns daran zu halten.

II.

Das Naturschöne.

Mit dem Ausdrucke „Natur" im weitesten Sinne pflegt man alles Gewordene, Geschaffene als in einem totalen Inbegriffe vereinigt, zu belegen, der im Gegensatze zu seinem göttlichen Ursprunge und Urheber Welt genannt wird. Unserer früher gegebenen Bestimmung gemäß ist Natur das Sein schlechthin im Gegensatze des Lebens, welches unmittelbar in jenem und durch jenes erscheint, also die Welt als Gottes Erscheinung. Den mächtigen, der Natur immanenten Gesetzen ist auch der Mensch seiner Leiblichkeit nach unterworfen, nicht minder geistig mittelst dieser bestimmt, so lange er nicht selbst auf dem aufgezeigten Wege seine geistige Befreiung vollzieht, um nach dieser Vollbringung seine Leiblichkeit deren Mutter

im Tode zurückzugeben. Der Kampf des Denkens mit der Leiblichkeit bringt den Unterschied zwischen Geist und Natur ins Bewußtsein, und gestattet die Sonderung der Geistigkeit, als eines nur dem Menschen zugänglichen Gebietes von der Natur, deren auch ganz isolirte Betrachtung nunmehr eine unerschöpfliche Menge von Erfahrungen zuläßt. Jedes Ding hat eine erscheinende, die natürliche Seite, woran allein sich das sinnliche Denken hält, um dem verständigen die Würdigung der Wechselbeziehung der einzelnen Dinge zu einander, und dem vernünftigen die Würdigung des darin manifestirten Lebens zu überlassen. So gelangt man zur Naturbeschreibung, weiter zur Physik, endlich zur Naturphilosophie. Da nun aber alle erscheinenden Dinge entweder Menschenwerke sind oder nicht, und gerade die es nicht sind, den stetigen Ausdruck immanenter Gesetzmäßigkeit und Nothwendigkeit enthalten, während die es sind, an vielerlei Widersprüchen leiden und nur allzuhäufig den Ausdruck der Willkühr enthalten, die erst eine unsichtbare Hand wieder in das Gleis der Nothwendigkeit zurückweist, so kann die Beschreibung der Naturprodukte und der menschlichen Thaten nur in zwei besondren Disziplinen gelingen, nämlich in der Wissenschaft von der Natur und der Geschichte. — Die Aufsuchung des Schönen, soweit dies in der Natur vorkommt, macht einige Sätze der Naturwissenschaft vorauszuschicken nöthig.

An allen Naturprodukten werden von dem Verstande zwei Momente unterschieden, das des Daseins, das in die Kategorie des Raumes, und das der Veränderung, also des Wachsens oder Abnehmens, das in die der Zeit verwiesen wird. Veränderung zeigt sich den Sinnen als Bewegung, hervorgebracht entweder durch die den Dingen immanente, oder durch äußerlich herantretende Kraft und Thätigkeit, wonach man nun insgemein organische und anorganische Körper unterscheidet. Weiter wird die Bewegung selbst wieder als Erscheinung eines Substrats, nämlich des Lebens aufgefaßt. Die Spekus

lation lehrt, daß dasselbe auch in den anorganischen Dingen, wo es sich nur der Wahrnehmung entzieht, weil das Gesetz der Veränderung nur zu langsam für die Wahrnehmung sich vollzieht, vorhanden ist, da das Leben die Beziehungen aller Dinge zu einander begründet und vermittelt; nichtsdestoweniger sind für den auf das sinnliche Denken allein gestützten Verstand leblose und lebendige Dinge zu trennen. Es wird ihm schon schwer, nicht blos dem Thiere, sondern auch der in den Boden gewurzelten Pflanze Leben zuzugestehen, und er läßt dies nur zu, indem er es bis zu dem Doppelbegriffe bringt: des Lebens, einmal als der nur auf das eigene Sein bezogenen Thätigkeit, und dann als der der Außenwelt zugewandten, in Wechselbeziehung mit dieser sich eigenmächtig begebenden. Der Begriff des vegetativen und animalischen Lebens ist damit gewonnen. Die drei bekannten Reiche, worin alle irdischen Naturgegenstände unterzubringen, sind hiermit hinreichend für den Begriff getrennt, die irdischen, sagen wir, weil eine kosmische Naturwissenschaft, die also die Natur der übrigen uns unerreichbaren Weltkörper außer der Erde zum Gegenstande hätte, unmöglich ist. Die Gesetze, wonach, unsrem Auge nach, die Weltkörper sich gegen einander bewegen, sind allein als mathematische Wahrheiten erkannt, außerdem noch einige äußerliche Beziehungen als Lichtspende und Lichtempfängniß; nur von dem Einflusse andrer Weltkörper auf unsre Erde weiß man viel, und vermuthet noch mehr, das eigene Leben der Gestirne bleibt der Erfahrung, weil der Anschauung des Menschen, des an die Erde gebannten Geschöpfes verborgen. Nur einer seiner Kräfte, der Phantasie bleibt hier völlig freies Spiel geöffnet, die sich vor den Widersprüchen des Verstandes häufig in jene Regionen wie zu einem Asyle flüchtet. Die ästhetische Wirkung der Gestirne auf den Menschen wird durch die Hindernisse, welche bei ihrem Anblick seiner logischen Thätigkeit sich darbieten, nur erhöht. Der Dichter sagt daher mit vollem Recht: „die Sterne, sie begehrt man nicht, man

freut sich ihres Scheins,“ und weiset in diesen Worten auf eines der reinsten unter allen ästhetischen Verhältnissen, den Genuß ohne alle Begier hin.

Die Gegenstände irdischer Natur, ob leblos, ob nur vegetativisch, ob animalisch lebendig, bieten in ihren äußeren Erscheinungen dem Verstande einen neuen Unterschied dar, der obgleich in jedem concreten Falle aufgehoben, für die Abstraction existirt, das substantielle und das formelle Moment, oder, den Stoff und dessen Gestalt. Wie immer kommt der Verstand auch hier durch den Unterschied dem Wissen zu Hülfe. Daß die Gestalt nur die Art und Weise, wie sich am bestimmten Stoffe das Leben zeigt, sei, dies zu erkennen ist erst der Vernunft möglich, weil der Verstand das Leben immer nur als den Gegensatz des Seins auffaßt. Für den Begriff werden Stoff und Form getrennt, welche die Vernunft durch einander bedingt weiß. Der Stoff wird schlechthin dem leeren Raume gegenübergestellt, wobei die Abstraction sich gar nicht darum kümmert, daß das spekulative Denken ihr sowohl die Existenz des leeren Raumes als die eines so dichten Stoffes, daß er nicht als noch verdichtbar gedacht werden könnte, abstreitet. Die ersichtliche Mannigfaltigkeit des Stoffs läßt die Frage nach der Einheit dieser Mannigfaltigkeit zu, oder die nach dem Urstoffe aller Dinge; sie führt uns auf die Elemente, in welche zerlegbar alles Körperliche befunden wird, und zwar auf die für uns genügende Annahme von vier Elementen; denn der Streit der speziellen Disziplinen, Physik und Chemie, beschäftigt uns nicht. Wir lassen es dahin gestellt sein, ob von jenen Elementen eines, etwa, wie Oken behauptet hat, das Feuer das Urelement sei, und müssen, wo wir den Stoff als Voraussetzung der Form betrachten, vor allen Dingen bei der Erde stehen bleiben, zu welcher alle sich darauf eine Zeitlang bewegenden Körper zurückkehren. Die zahlreichen festen Stoffe, woran das Schwerelement, so heißt billigerweise die Erde, irgend betheiligt ist, begegnen unsern Sinnen immer unter

einer gewissen Bildung, welche wir in der Vorstellung festhalten können, unter anschaubarer Gestalt. Nach den innern Lebensgesetzen, insofern nicht etwa Zertrümmerung von außen herbeigeführt wird, verändern sich diese Gestalten, sie vergehen; ihr Inbegriff ist insofern das Naturschöne, als dasselbe es mit der den Sinnen dargebotenen Bildlichkeit zu thun hat. Nur insofern als Erscheinung, als Bildlichkeit auf den Menschen ein Naturgegenstand wirkt, ist derselbe in der Aesthetik in Betracht zu ziehen, jede andre Art der Wirkung gehört in die Physik.

Aller Stoff ist erst Gegenstand der Vorstellung, insofern er Form, Bildlichkeit ist; die erste Bedingung der Form ist die Begränzung. Das zu Große, wie auch das zu Kleine ist den Sinnen entzogen, ist nur in der Idee, der sich selbst die Phantasie, die gränzenlose unterwirft, aufzufassen. Das naturschöne Ideal überfliegt die den Sinnen gesteckten Gränzen, wie die Idee den Begriff überflog, und strebt, sich als Auffassung des Universums, das alles Einzelne, Besondere, Individuelle in sich vereinigt, zu vollenden. Die Unruhe der Phantasie wird erst von der vernünftigen Idee überwunden.

Bei dem engen Begriffe von dem Naturschönen, der häufig aufgestellt worden, kann sich die Vernunft nicht beruhigen. Der Drang der Phantasie, die den Sinnen dargebotenen einzelnen Gestalten zu verschönern, — eine, wie wir später sehen werden, wesentliche Fähigkeit des Künstlers, — ist für die Vernunft nichts als das Bestreben, das bedingte Partikuläre auch als Gestalt mit dem unbedingten Allgemeinen zu vermitteln. Die Vernunft weiß die Idee als Realität, und diese wieder näher als Idee des Schönen, als erscheinende Realität; sie weiß einen Prototypus für alles menschliche Thun, mag dies nun in ethischer oder ästhetischer Bedeutung aufgefaßt werden, der den menschlichen Sinnen unzugänglich, nur für das Auge Gottes ist. Wir dürfen dies den Prototypus für die Arbeit der Menschheit, des idealen, nicht des einzelnen

Menschen nennen, der zunächst an das Besondre gewiesen ist, weil er als Individuum jene in der Liebe enthaltene Vermittelung mit dem Universum sonst nicht erreichen könnte, und der daher hierdurch wieder an der Arbeit der Menschheit Theil hat. Die Mangelhaftigkeit, welche jedem Einzelwesen in der Natur anhaftet, ist in der Hegel'schen Ansicht von dem Verhältnisse der Kunst zur Natur zur Hauptsache geworden. Das Naturschöne im Allgemeinen wird dort mangelhaft genannt, weil an allen einzelnen schönen Naturgegenständen diese Mangelhaftigkeit, welche der nachbildende Künstler zu überwinden sucht, indem er zum Idealisiren genöthigt wird, vorhanden ist. Für uns ergiebt sie sich schlechthin als Bedingung des partikulären Naturgegenstandes, als ein in der Idee überwundenes Moment, womit wir auch ein andres Gesammtresultat gewinnen, nämlich dieses: daß zwar für den Begriff das Kunstschöne, welches das Naturschöne am besondren dargestellten Objecte zur Voraussetzung hat, nothwendig höher als dieses stehen müsse, für die Idee aber das Kunstschöne als unendliche historische Reihe von künstlerischen Hervorbringungen aufgefaßt, nichts als die einem unendlichen Prototypus der Natur nachstrebende Arbeit der Weltgeschichte ist und hinter jenem eben so nothwendig zurückbleibt. Niemand hat auf die Auffassung des Weltganzen, des in seiner ästhetischen Einheit so tiefsinnig „Kosmos" (Schmuck) genannten unendlichen Organismus, bestimmter gedrungen, als der große Naturforscher A. v. Humboldt, der die Einbildungskraft „zu allem Entdecken und Schaffen nothwendig" nennt. Gewiß ist sie dies, denn der von ihr gänzlich verlassene Gedanke wird immer nur in das Gebiet des Begriffs, nicht der Idee gehören.

Man sieht leicht, daß wir die von Hegel gerügte Mangelhaftigkeit des Naturschönen nur als jedem Naturgegenstande gerade deshalb immanent annehmen, weil darin das Vorrecht des Menschen mittelst des Ideals sie zu überwinden seine Voraussetzung hat, das Ideal ohne jene Mangelhaftigkeit gar

nicht zu Stande käme, und daß wir durch dieses Zugeständniß keineswegs genöthigt sind, ihr eine andre Bedeutung, als überhaupt der Mangelhaftigkeit aller Partikularität einzuräumen. Denn nothwendiglich fehlt dem menschlichen Auge der Standpunkt, worauf die Aufhebung der Mängel alles Partikulären erscheint. In Wirklichkeit wird der Mangel jedes einzelnen Naturschönen durch die Beziehung, worin zu Andrem dasselbe sich befindet, aufgehoben, und der dann noch bleibende Mangel durch eine neue Beziehung, woraus progressiv eine endlose Menge von Beziehungen entsteht, für deren totale Auffassung kein menschliches Auge einen Standpunkt gewinnen kann. Ein schwaches aber hier brauchbares Beispiel liefert der Anblick ganzer Gegenden, welcher bekanntlich immer vom Standpunkt des Anschauers bedingt wird. Diesen zu wählen ist bekanntlich eine der ersten Aufgaben des Landschaftmalers. Der einzelne Gegenstand, ein an sich kümmerlicher Baum, ein unbedeutender Hügel u. s. w. wird durch das Verhältniß, das er zum Ganzen einnimmt, Mittel, das Naturschöne erscheinen zu lassen, ohne daß man hier schon von dem bei dem Kunstschönen später zu erörternden Begriffe des Idealisirens zu reden hätte, da die Wirkung hier noch gar nicht aus der Subjectivität des Zuschauers herzuleiten, vielmehr an bestimmte Verhältnisse, also an eine Nothwendigkeit gebunden ist. — Ferner ist der wichtige Umstand bei Beurtheilung des Naturschönen nicht zu übersehen, daß die Idee des Wahren, Guten und Schönen von dem Menschen in Wissenschaft, praktischer Thätigkeit und Kunst als in getrennten Gebieten angestrebt wird, wenn auch die Vernunft deren Vereinigung, die Vereinigung der Theorie mit der Praxis überhaupt als Idee lehrt und will; in jedem besonderen Naturgegenstande aber ist die Idee bereits ohne jene Theilung enthalten.

Um das Gebiet des Naturschönen nun genauer kennen zu lernen, stützen wir uns auf das Resultat, daß jedes Naturobject in seiner Bedingung als Einzelnes die Mangelhaftig-

keit, welche sogleich auch in seiner Erscheinung nachgewiesen wird, mitbringt. Auch der als schön gepriesene Naturgegenstand ist unvollkommen schön, und diese Unvollkommenheit Gradverhältnissen unterworfen, die wir schon kennen. Dreifach, nach Stoff, Form und Lebendigkeit fassen wir den Gegenstand auf. Als Stoff ist er nur eben Einzelheit, als Form Partikularität, als Lebendigkeit Individuum. Nur die Form oder Leiblichkeit der Dinge bezeichnet das Moment der Partikularität, die beseelte Form oder die ihrem lebendigen Inhalte gemäße Form das der Individualität. Nach diesen Stufen auch richtet sich das Lob des Naturschönen.

Schon dem bloßen Stoffe von ganz unbestimmter äußerer Form wird jenes Lob beigelegt, insofern er dem, was er sein soll, seinem Begriffe in völliger Reinheit und Bestimmtheit entspricht; alles Unvermischte, Ungetrübte, so zu sagen, Elementarische gehört hieher. Zu diesem Urtheile können die Wahrnehmungen aller Sinne führen. Farben und Klänge, die in völliger Bestimmtheit der Qualität uns in der Natur begegnen, pflegt man schön zu nennen. Uebertreibung des Qualitativen verdirbt dasselbe und wird daher eben so unangenehm als es dessen unpassende Vermischung mit fremder Qualität werden kann. Sogar von Geruch, Geschmack, was auch Genäschigkeit dagegen sagen mag, und Tastsinn gilt dies. Die Naturschönheit, soweit sie den bloßen Stoff angeht, beschämt stündlich die menschlichen Bestrebungen, die mit der Natur wetteifern wollen. Die Glätte eines Bienenstachels, die Reinheit eines Spinnegewebes bleibt unter demselben Vergrößerungsglase, das uns eine englische Nähnadel höckricht, ein Stückchen Brüsseler Spitzen knotig und rauh zeigt, unveränderlich. Das Moment der Schönheit fällt hier nämlich mit dem der Vollkommenheit zusammen, wissenschaftlich gesprochen, Stoff und Form sind nicht mehr zu unterscheiden. Die Natur ist ungeachtet ihrer Schönheit dennoch auch vollkommen. Der Mensch will vollkommnen Stoff hervorbringen nach seinem Bedürfnisse,

und diesem dann schöne Form geben. Aber den Stoff für seine Arbeit muß er erst von der Natur entnehmen, wenn er in formeller Beziehung auch über sie hinauszukommen hofft. So zeigt seine Beschränkung ihm gerade am Ersten, Einfachsten sich am Deutlichsten. — Treten mehre Stoffe zugleich in Wirkung auf den menschlichen Sinn, so kann diese Zusammenwirkung schön oder nicht sein. Zwei verschiedene bestimmte Qualitäten, wie die sogenannten Aliquottöne, oder gewisse Farben gleichzeitig hör- oder sichtbar, gefallen uns. Hier ist es nichts als das Verhältniß, das unsern Beifall findet, nicht dessen einzelne Faktoren, ein Verhältniß, welches man in solchen Fällen das der Harmonie zu nennen pflegt. Eben so ist es bei chemischen Mischungen für den Geruch oder Geschmack. Auch Bewegungen verschiedener Art können sich zu einem solchen vereinigen, das man dann Eurhythmie nennen muß. Die gewöhnlichste Erfahrung lehrt, daß zwei Dinge von verschiedenem Stoffe die nämliche Form zeigen oder daß sie der Qualität nach ungleich, der Quantität nach gleich sein, auch daß dieses Verhältniß umgekehrt werden könne. Mit der Quantität beschäftigt sich die Abstraktion, indem sie dieselbe als Zahl fixirt, und diese wieder auf Körper anwendend, deren Maaß findet. Die Beurtheilung der reinen Form eines Naturgegenstandes ist mithin Sache des abstrakten, d. i. des mathematischen Denkens, welches mit seinen fertigen Kategorieen an die Erscheinung herantritt, um diese mit jenen zu vergleichen. Die Natur haßt die Abstraktion, weil sie des Lebens voll, mithin auch in ihren Formen dem Verstande nur bis auf einen gewissen Grad Annäherung verstattet. Bei Werken der schönen Kunst, deren Form ebenfalls Leben athmet, und also nur in der Idee, nicht im Begriff festzuhalten, ist es derselbe Fall. Der Verstand stellt die Regel, den Kanon auf, den er selbst erst aus den Naturanschauungen abgeleitet hat, und vergleicht ihre Form nun mit jenen, wobei er sie natürlich mangelvoll findet, da die Formen der Mathematik nicht Bilder, sondern nur Gebilde des Ver-

173.93.

standes sind. Was der Regel, dem Gleichmaaße, dem Gesetze entspreche, darnach allein frägt der Verstand, dem nur bei dem rein formellen Momente das Richteramt gebührt. Der Verstand wird daher gerade das umgekehrte Resultat als die Vernunft bei Beurtheilung des Schönen erreichen, da diese die Form nur als Erscheinung der Lebensqualität betrachtet, und abschätzt. Die niedrigsten Gestalten der Natur sind gerade die am Leichtesten meßbaren, sie mögen die vollkommensten sein aber sie sind auch die langweiligsten, womit die Stufenleiter der Formen angegeben ist.

Den schwankenden Bestimmungen über das Formelle am Naturschönen hat die Eintheilung Hegels ein Ende gemacht. Er stellt diejenigen höher als andre, welche nicht nur ein äußerliches Maaß, sondern ein inneres, das schon ein Schatte der Freiheit ist, zur Schau tragen. Die regelmäßigen und ebenmäßigen Formen stehen niedriger als die gesetzmäßigen.

Gleichheit aller Theile ist die einfachste aller formellen Regeln, und die derselben gemäße Gestalt ist die vollkommenste aber die am Wenigsten schöne. Diese Gestalt kommt in der Natur nicht vor, und ist nur für die Abstraction. Die Natur hält eine feine Unregelmäßigkeit bei ihren Erzeugnissen fest. Lieber ist ihr schon das Gleichmaaß, worin unterschiedene quantitative Regeln zu einer verbunden sind. Hier ist schon Mannigfaltigkeit zur Einheit verknüpft, letztre allein wird selbst in geometrischen Figuren so langweilig, daß wenn diese als Zierrathen etwa einer Zimmerwand angewandt werden sollen, man gleichmäßige den regelmäßigen gewiß vorzieht. Naturbeispiele liefert am Reichlichsten die anorganische Welt, das Mineralreich, namentlich die Krystalle. Der Pflanzenbau zeigt bei Weitem eher Ebenmaaß, als Regelmäßigkeit, denn hier verbinden sich die mannigfachsten Theile, Stengel, Blätter und Blüthe, zur Einheit ebenmäßiger Gestalt; und doch überwindet das organische Leben der Pflanze auch wieder die mathematische Form. Nur noch durch Verhüllung läßt das

animalische Leben die Grundbedingung des Gleichmaaßes hindurchscheinen, sie gleichsam nur ahnen. Der schönste menschliche Körper verräth sie, und wird daher von dem nachbildenden Schüler sogar mit dem Cirkel ausgemessen, während der Meister die feinen Abweichungen aller Linien und Verhältnisse von der mathematischen Foderung als schöne Manifestation des Lebens in der Gestalt verehrt. Am bloßen Knochenskelett selbst, welches die mathematische Auffassung des menschlichen Leibes mehr erleichtert, als die mit Fleisch und Haut bekleidete lebendige Gestalt, zeigen sich in jedem Theile jene feinen Abweichungen.

Schöner als Formen, die in ihren Theilen nur Regel- oder Gleichmaaß zeigen, sind solche, welche in ihrer Bildung ein bedingendes Gesetz erkennen lassen, weil eben deshalb es sich nicht blos um Quantität sondern um Qualität handelt, und die Form also auf einem inneren Grunde beruht. Es ist Mannigfaltigkeit da, und zwar vollständig zur Einheit verschmolzen, wie ähnliche geometrische Figuren bei verschiedener Größe nach einem und demselben Gesetz gebildet sind. Hier kann der Verstand das Gesetz noch auffinden, denn er selbst hat es gemacht. Krumme Linien, deren Bildung auf keinem ihm begreiflichen Gesetze beruht, wird er daher unvollkommen nennen, und daher auch fast sämmtliche von Naturgestalten aufgezeigte krumme Linien, etwa mit Ausnahme der von den Gestirnen in ihrem Laufe beschriebenen. Und doch belehren auch hier die Abweichungen gerade der richtigsten und vollkommensten Taschenuhr von der Sonnenuhr den Menschen, und nöthigen ihn zur Anerkenntniß der Differenz zwischen dem Verstandesgesetz und dem immanenten Gesetz des Naturlebens. Der länglich runde Umriß vieler Blätter, ebenso die des Ei's bleiben für mathematische Berechnung unlösbar. Die Natur spottet auch in diesen Erscheinungen der Abstraction, welche doch dem Menschen lehrt, den Umfangs-Raum eines Gebäudes genau nach einem der Kegelschnitte zu er-

bauen. Wie vielmehr ist dies bei den Konturen des animalischen, insonderheit menschlichen Körpers der Fall. Als Hogarth seine sogenannte Schönheitslinie, die Wellen- oder Schlangenlinie bekannt machte, meinte er das Geheimniß der Naturform fixirt zu haben, ein verfehlter Versuch, der nur beweiset, daß gerade ein geistreicher Künstler am Leichtesten dem Irrthume, die Schönheit durch Abstraction gewinnen zu wollen, verfallen kann.

So ist denn der Verstand der Naturschönheit gegenüber auf bloße Annäherung beschränkt, ohne sie im Begriff auflösen und darin festhalten zu können. Erst der vernünftigen Betrachtung gelingt dies letztre, da ihr die Naturform weder blos Vorstellung, noch blos Begriff ist; vielmehr ist die Form ihr vom Stoff unzertrennlich, die Gestalt wird aufgefaßt als Gebilde. Die Bildung, dies ist das Werden des Gebildes, kommt bei der ästhetischen Beurtheilung nicht in Betracht, sondern das Moment der Vollendung, das Erscheinen des Gebildes. Im Gebilde erscheint die Grundbedingung desselben, das Leben, und dies wird in der Erscheinung des einzelnen Naturgegenstandes, als die darin verkörperte Idee überliefert. Der Grad der ausgebildeten Lebendigkeit bedingt das Maaß des ästhetischen Beifalls, welchen die Naturgestalt erhält.

Das Alleben Gottes in der Natur wahrzunehmen, ist den beschränkten Sinnen des Menschen unmöglich, und doch es zu wissen, es als Idee zu haben, dies, wie wir bereits ausgeführt haben, diese Fähigkeit ist ihm durch die das individuelle Leben im einzelnen Gegenstande erschließende Liebe gegeben. Dieses Alleben verschließt sich dem Verstande, der nun einmal den Unterschied von Inhalt und Form festhalten muß, und die Versöhnlichkeit zwischen Unendlichem und Endlichem, nachdem er den Unterschied für sich hervorgebracht hat, abläugnet, und wird also nur von höheren Geisteskräften aufgefaßt. Naturerscheinungen, welche jenes Alleben annähernd wahrnehmen lassen, haben dies an sich, daß sie den Begriff

gleichsam paralysiren, und an seiner Stelle nur einen allgemeinen Zustand, das was man Stimmung nennt, in der Seele zurücklassen. Wer an einem klaren, warmen Sommertage das Flüstern der Blätter, das Rauschen des Bachs, die in der Luft zitternden Vögelstimmen, das Wimmeln des einzelnen Sonnenstrahles belauscht, behält indem er diesen Inbegriff von Erscheinungen, ohne daß für Beobachtung der einzelnen Zeit wäre, erlebt, keinen Begriff, kaum eine Vorstellung, nur eine allgemeine Stimmung, woraus die göttliche Idee sich erhebt, übrig. Schon weil die Bestimmtheit der sinnlichen Eindrücke durch deren concentrirte Fülle aufgehoben bleibt, kann es zur Begriffsbildung nicht kommen. Es bleibt ihm aber die Idee des in Millionen von Gestalten sich herausbildenden Lebens. Die Mißgünstigen sprechen hiervon wohl wie von einem hohlen, unnützen Pantheismus; es geschieht aber dies nur aus Verwechslung mit jener von dem abstracten Denken durch Negation zuletzt zu Stande gebrachten leeren Formel. Aus der liebevollen Hingebung an die ihm überall Leben entgegenathmende Natur ist dem Menschen vielmehr die tröstliche Gewißheit erwachsen, daß das Gemeinsame, welches alle Individuen schafft und verbindet, etwas Andres sein müsse, als die abstracte Gedankenformel: ewiges, ruheloses Werden, ewiger, zielloser Prozeß, eine Formel, die nur durch die Negation des „Gewordenseins" erobert wird, und daher nicht das Absolute selbst sein kann, welches dem Denken gerade so lange, als es sich gegen seine Befruchtung aus dem innersten Lebensquell der Seele verschließt, unerreichbar bleibt.

Der Mensch begehrt nun aber die Idee der Lebendigkeit in der einzelnen Gestalt wahrzunehmen, und fühlt sich wo sie ihm in individueller Bestimmtheit erscheint, mächtig angezogen; er sucht sich entsprechende Gebilde auf, denn sie befreien ihn von dem Gefühle der Einsamkeit. Je vollständiger das Leben in die Gestalt übergegangen ist, je unmittelbarer diese ihre Qualität widerstrahlt, desto schöner erscheint das Indi-

viduum, und der Kreis der Auswahl unter den Naturgegenständen wird durch jene Foderung schon bedeutend beschränkt. Weil der Mensch sein Urtheil nicht mehr nach abstracten, oder was dasselbe ist, mathematischen Formen abmißt, so läßt er gerade die denselben gemäßesten Naturformen, z. B. die Krystalle, zurück, er wendet sich zur organischen Welt, zum Pflanzenreiche, ohne doch Befriedigung zu finden, die ihm erst die animalische Welt, auf deren Stufenleiter er bis zur Menschengestalt selbst geführt wird, gewährt. Schon die Pflanzenwelt zeigt in ihrer Mannigfaltigkeit unendlich verschiedene Lebensäußerungen, so unendliche, daß zuletzt nicht zwei Rosenblätter gefunden werden, die einander völlig gleich sind. Die größere oder geringere Farbenharmonie erringt den Beifall leichter, als die geometrischen Linien des Krystalls, die nur dem Begriffe, während jene den Sinnen schmeicheln. Die Mannigfaltigkeit der Pflanzenformen beut nun zwar das mehr oder weniger Reizende neben einander, doch läßt sie, — ein höchst wichtiges Merkmal für ihre ästhetische Bedeutung, — in ihren niedrigsten Gebilden höchstens gleichgiltig, aber sie schlägt auch nicht in das Gegentheil, in Erregung des Ekels um. Das Interesse an der einzelnen Pflanze kommt eben so wenig zur vollen Reife, da die Art oder die Gattung vielmehr es ist, die in dem einzelnen Exemplar bewundert wird, mit einem Worte, das Leben ihres Organismus gelangt nicht zur individuellen Bedeutung.

Sobald das Gebiet der Thierwelt betreten wird, ist von diesem Umstande mehr oder weniger die Rede. Der animalische Organismus hat seine nothwendige Aeußerung in der nach Außen gerichteten Bewegung, die selbst wieder, als höheres oder niederes Abbild der Freiheit, Merkmal der Beurtheilung wird. Nicht blos die Gestalt, sondern auch deren Bewegung wird schön oder häßlich gefunden. Dem niederen Lebenszwecke mancher Thierklassen entspricht ihre oft klumpenmäßige oft aus lauter scheinbaren Widersprüchen zusammen-

gesetzte Gestalt, und ihre Bewegung ist oft so gering, oder so rastlos und scheinbar verwirrt, daß die Unfreiheit des Thiers sogleich in der Erscheinung sich darbietet, welche also so wenig befriedigt, daß Widerwille und Ekel, ja Furcht davon die Folge sein kann. Hier ist so wenig an Individualität zu denken, daß der Widerwille vielmehr der ganzen Gattung gilt. Mischgattungen, deren Form diesen Charakter schon zur Schau trägt, träge, schleichende Bewegung werden am meisten häßlich gescholten. Daß der Ausdruck „häßlich," wenn man von Naturerscheinungen spricht, wissenschaftlich betrachtet, falsch ist, haben wir schon dargethan; aus der Umgangssprache ihn in dieser Hinsicht verbannen zu wollen, wäre aber unsinnig, denn man kann dem Menschen, der bei dem Anblicke eines Thieres blos über dessen Gestalt zu urtheilen hat, den Gebrauch des Wortes „häßlich" nicht um deshalb versagen, weil er die tröstliche Idee, daß auch das an sich häßliche Geschöpf den Werth einer Dissonanz in der Harmonie der Welt habe, nicht gegenwärtig hat, vielmehr wird er gerade zufolge seiner individuellen Natur hier die relative Häßlichkeit mit der absoluten verwechseln müssen.

Je höhere Thierklassen betrachtet werden, desto bestimmter werden die Theile der Gestalten Ausdruck ihres Lebenszwecks. Sie heißen am lebendigen Organismus überhaupt nicht mehr Theile, sondern Glieder. Am gaukelnden Goldfisch, am flatternden Vogel, am hüpfenden Reh erfreut dieser Ausdruck der Lebendigkeit in der Gestalt, wie in der Bewegung. Je höher die Gattung des Thiers desto höher steigt nun auch sein individueller Werth, die am Würdigsten die Gattung repräsentiren heißen nun erst schön. Je näher der Mensch mit ihnen in Verkehr tritt, desto mehr deutet er an, daß er in dem Repräsentanten zugleich die Gattung würdigt, und sondert das einzelne Thier, das dann von ihm lernt, und dadurch im Werthe steigt, für seine Zwecke ab.

Daß das schönste aller Geschöpfe der Mensch sei, ist,

der Erfahrung gemäß, allgemein menschliches Urtheil. Es ist zunächst dadurch motivirt, weil der Mensch sich selbst in dem allgemeinen Typus der menschlichen Gestalt wiederfindet; und dann weil eben dieser Typus der sinnliche Ausdruck der menschlichen Bestimmung, Individuum, bewußtes Leben, freie Persönlichkeit zu werden, ist. Der Beruf des Menschen, sich zum Träger der Idee zu erheben, mittelst freier That die übrigen Geschöpfe ungeachtet ihrer physischen Uebermacht zu beherrschen liegt angedeutet in den Umrissen der menschlichen Gestalt, in der Bildung und dem Verhältnisse ihrer Glieder. Langsamer als die des Thiers geschieht ihre Entwickelung, ihr Wachsthum; zuerst hilflos ist sie auf die ernährende und schützende Macht, die Liebe, angewiesen; harmonischer als die Thiergestalt läßt sie nicht, wie diese im Hervortreten einzelner Organe einen besondren, sondern den idealen Lebenszweck hervortreten. Denn die physischen Fähigkeiten des Menschen sind gleichfalls mannigfaltiger, als die eines Thieres. Ohne bei der Zweckmäßigkeit des Baues im Ganzen und Einzelnen, welche bei dem ästhetischen Eindruck nur die erste Voraussetzung ist, uns aufzuhalten, fassen wir die aufrechte Gestalt, welche Haupt und Blick sich zum Himmel erheben läßt, als Symbol der geistigen Macht, von den irdischen Erscheinungen zu abstrahiren. Das Gliederspiel nun und die Gesichtszüge des Menschen werden zum reellen Ausdrucke seines gesammten idealen Lebens. Gerade, was in dessen Tiefe ruht, die Individualität, der Charakter scheint durch die Bewegung der Glieder schon hindurch, verräth dem geübten Beobachter sich selbst z. B. in Gang und Haltung. Aber auch die einzelnen Momente der Seele, Gefühl, Gesinnung, Gedanke, drängen sich in der Erscheinung und zwar vor Allem in dem Ausdrucke des Antlitzes zusammen. Die wunderbare Sprache des Blickes, ein einzelnes Zucken des Mundes, das Erröthen der Schaam und des Zorns, das Erbleichen des Aergers und des Schmerzes, das Lachen und Weinen, die

tiefen Linien in der Stirn des Denkers, Alles dieses enthält eine unmittelbare Ueberlieferung geistigen Inhalts durch sinnliche Form. Am meisten für Gemüth und Gesinnung verrätherisch, zeigt das menschliche Antlitz doch auf die Stufen des Denkens. Der nur Aufmerksame, sagt man, sähe dumm, der Beobachter klug aus, der Begeisterte aber entfaltet erst die ganze Macht seiner sinnlichen Schönheit, während die Leidenschaft dieselbe herabzieht, und ihre Harmonie zerstört. Das ideale Leben erreicht oft so große Macht über die Gestalt, in welcher es erscheint, daß es selbst äußere geradezu hinderliche Bedingungen überwindet. Daher man selbst einen häßlichen Menschen, der im Augenblicke der Leidenschaft nur vielleicht lächerlich aussieht, in dem wahrer Begeisterung, wo die Allmacht der Idee die dürftige Hülle scheinbar durchbricht, schön findet. Die Dummheit raubt den schönsten Gesichtszügen das Interesse, die Bosheit macht sie widerwärtiger als häßliche es sind, ja, es ist bekannt, daß der unbefangene naturwahre Ausdruck der Liebenswürdigkeit den der Gefallsucht, welche auf Täuschung ausgeht, besiegt. Indessen erschwert der Kampf des ethischen mit dem ästhetischen Interesse, der bei der Beurtheilung des Ausdrucks entsteht, die scharfe Sonderung des Antheils, welchen Sittlichkeit und Sinnlichkeit an dem Gesammteindrucke haben; das Gefühl wird der Erscheinung gegenüber, indem es deren ungetheilte Wirkung aufnimmt, bevor der Verstand sie in ihre Unterschiede zersetzt, meistens die Hauptsache treffen, doch wird es erst auf der vernünftigen Stufe, wo es uns nochmals als Gefühl, nur in höherer Potenz, begegnet, die Gewißheit seines ästhetischen Urtheils behaupten können.

Die an sich schöne und von idealem Ausdrucke belebte Menschengestalt ist dem Menschen die seiner Idee des Schönen am Meisten entsprechende Realität. Als individuelles Naturgeschöpf kann sie sogar von einer dem nachbildenden Künstler unerreichbaren Schönheit sein; obgleich die Idee

ausschließt, daß eine vollkommenste menschliche Schönheit, bei dem an Bedingungen nothwendig geknüpften Wesen der Individualität, existire. Wir brauchen, nachdem bisher nur von dem Sinne des Gesichts die Beispiele hergenommen worden, nicht dabei stehen zu bleiben; auch der des Gehörs führt zu demselben Urtheil. Auch die menschliche Stimme ist mehr als die irgend eines Geschöpfes befähigt, idealen Ausdruck zu überliefern, und vollzieht dies in dem lauten Worte, welches laut geworden, von der jedes Begriffs spottenden Macht des Tones getragen ist. Doch dürfen wir in das Gebiet des menschlichen Thuns und Handelns, das sich in bewußter Bewegung kund giebt, uns hier nicht begeben. Indem Handlung überhaupt als schöne Gegenständlichkeit aufgefaßt wird, darf man nicht vergessen, daß die Handlung eben zugleich die Gestalt aus der Sphäre der bloßen Naturschönheit entrückt, und indem sie selbst in das Gebiet der Geschichte gehört, hier, wo nur die Sphäre des Naturschönen zu erörtern war, der Betrachtung entzogen bleiben muß.

III.

Das Kunstschöne. Der Künstler.

Wir haben bisher die Idee des Schönen in Naturgegenständen aufgesucht, und gefunden; auch in menschlichen Werken ist sie enthalten, deren Inbegriff als „Kunst" bezeichnet wird. Die naheliegende Ableitung dieses Wortes von „Können" lehrt sogleich, daß der Inbegriff Alles dessen, was der Mensch irgend hervorbringen kann im weitesten Sinne damit gemeint werde, eine weite Ausdehnung des Begriffs, woraus sich die Nothwendigkeit bestimmter Unterschiede in demselben ergeben wird. Die gesammte Thätigkeit des Menschen bringt

Dinge hervor, welche nach ihrem Inhalte, oder ihrer Form beurtheilt, und darnach gut oder schön genannt werden. Daß in der Idee dieser Unterschied aufgehoben sei, darum kümmert sich das praktische Urtheil nicht, denn nach seiner verständigen Natur hält es sich an die gewiß richtige Erfahrung, daß manches Ding von unschöner Form seinem Wesen, Inhalte, Zwecke nach gut sein könne, während ein andres eben zu nichts gut sei, als schön auszusehn. Der Name „schöne Kunst," welchem ein klägliches Mißverständniß sogar noch schöne Wissenschaften zugesellt hat, ist daher, als jenen empirischen Unterschied bezeichnend, brauchbar, obgleich die Idealphilosophie darin einen Pleonasmus erblicken muß.

Erst nachdem die Betrachtung des Naturschönen erfolgt ist, dürfen wir die des Kunstschönen, als welches eben jenes zu seiner Voraussetzung hat, vornehmen, und weiter untersuchen, wie der Mensch zu dem Vorzuge kommt, es hervorzubringen. Zunächst, da das Schöne, wie wir wissen, Idee ist, gewiß nur insofern er selbst zur Idee gelangt ist, wobei sich sogleich folgende wesentliche Beschränkung ergiebt. Die Idee wird, dies war unser früheres Resultat, dem Menschen aus der Liebe geboren, und zwar aus der Liebe zu einem besondren Objecte, wodurch die Einsamkeit seiner Individualität überwunden, und diese mit der Allgemeinheit zuerst vermittelt wurde. Die Idee war ihm aber selbst in dem Einzelnen als zu einer besondren Form herausgebildet erschienen, und die Liebe war es, wodurch er die Idee aus dieser Form befreite, um sie als Gedanke endlich festzuhalten. Bevor er aber dies vermag wird sein geistiges Besitzthum etwas Andres, nämlich ein geistiges *Gebilde* sein, und ist als solches in seiner Phantasie vorhanden, die Phantasie tritt vermittelnd zwischen das Object und das Denken, und enthält in ihrer ungeheuren Fülle reichen Stoff für das Letztre. Das geistige Gebilde nun, aus welchem der ganz allgemeine Gedanke, die Idee, befreit werden soll, ist das *Ideal*, welches bei dem einzelnen Men-

schen zur Idee ein ähnliches Verhältniß hat, wie die Vorstellung zum Begriffe. Die Philosophen lehren gewöhnlich, daß das Ideal als ein Besondres und Späteres der Idee als dem Allgemeinen entspreche, aber sie verschweigen oft, daß dem genetischen Gange des Menschenlebens gemäß, die Idee nur durch das Ideal erreicht wird, und daß man den logischen Begriff allzuleicht mit der Idee verwechseln kann, woraus jene Täuschung entstehen muß.

Auf dem absoluten Standpunkte ging, wie wir gesehen haben, das Ideal in der Idee auf, aber die der Idee gemäße Form, die Welt als Erscheinung Gottes oder das absolute Ideal sinnlich zu schauen, dies blieb den begränzten Organen des Menschen versagt, und alle Versuche der Phantasie über die von den endlichen Sinnen gegebene Vorstellung hinauszufliegen, die Bildlichkeit Gottes zu gewinnen, mißlingen in gleichem Maaße, als die Versuche des abstracten Denkens Gott im Begriffe zu fassen mißlangen, denn die dem Menschen offenbare Manifestation des Absoluten, die Liebe, ist ein fortdauerndes Erscheinen, nicht Erscheinung, und wird am einzelnen Objecte erlebt um als Zeichen dieses Erlebnisses das Ideal in der menschlichen Seele zurückzulassen. Das Ideal ist mithin immer relativer Natur; mit dem absoluten Ideale kann die Wissenschaft nichts weiter anfangen, wohl aber mit dem relativen, woraus sie sich selbst, als Tochter der Idee befreit hat. In der Gestalt des besondren Ideales die allgemeine Idee zu erleben, sie in der individuellen Form zu schauen, dies ist das Vorrecht der geistigen Qualität des Menschen vor allen lebenden Geschöpfen dieser Erde.

Es liegt nun ganz nah, daß der Unterschied zwischen der individuellen Form eines Naturobjects und der Idee betrachtet wird. Die Kluft des Allgemeinen und Besondren ist zwar in der Idee aufgehoben, aber nicht in jener concreten Erscheinung, und wäre sie auch so schön, daß sie die würdigste Vertreterin einer ganzen Gattung zu sein schiene. Eben die Gat-

tung hat und bestimmt schon wieder dem Einzelnen die Gränze. Jene Vergleichung der Idee mit dem einzelnen Gegenstande weiset das Loos desselben, die Mangelhaftigkeit, unabweislich auf, gleichwohl hat die Liebe, wie sie der Ursprung der Idee oder der Aufhebung jener Mangelhaftigkeit im Gedanken ist, eben so den Wunsch wach gehalten, dieselbe überwunden zu sehn, den Wunsch zugleich, daß das reale Object ohne seine Form aufzugeben, dennoch Träger der Idee werden möge. Jene geistige Macht, die wir längst als Feindin des abstracten Denkens kennen gelernt haben, die Phantasie, ist die treue Gehülfin des Wunsches. Sie schafft und erhält jene individuelle Form in einer geläuterten Gestalt, die sie zunächst zum Typus für die Gattung erhöht, die keine objective Wirklichkeit hat, nicht dem leiblichen, sondern nur dem geistigen Auge sichtbar. So entspringt das Ideal, welches sich von allen andern Phantasiegebilden durch das Moment unterscheidet, daß in ihm der Widerspruch zwischen der Idee und dem concreten Gegenstande augenblicklich gelöset ist.

Hieraus ergiebt sich zweierlei; zuerst, daß das Ideal ein Gebilde sei, dessen Inhalt die Idee ist, und dann daß das Ideal, da es nach einem besondren Gegenstand, welchen das Auge der Liebe angeblickt hat, gebildet ist, auch nothwendig die Natur der Besonderheit haben müsse. Der Wunsch nach dem Ideale wächst, nachdem er in demselben sein Ziel, seine Befriedigung erhalten, zum freien Willen, welcher eine dem Ideale entsprechende Wirklichkeit fordert. Es soll ein sinnlich wahrnehmbarer Gegenstand geschaffen werden, der die Verkörperung des Ideales und nichts Andres sei. So gebieterisch, so allmächtig tritt diese, die ganze geistige Activität des Menschen in sich concentrirende Foderung auf, daß sie die leiblichen Kräfte desselben sich vollständig, zu unweigerlicher Dienstbarkeit unterwirft, und zur gemäßen Handlung treibt. Dies ist die Thätigkeit der Kunst. Zugleich ist nun klar, daß die nothwendige Besonderheit des Ideals auch die Besonderheit

des Kunstwerks zur Folge haben muß, und durch seine Nothwendigkeit auch die gesammte Kunst in verschiedene Künste zertheilt, deren gemeinsames Band allein in der Idee des Schönen besteht. Wie das Ideal in der Brust des Menschen, so auch tritt die Kunst in der Welt nur unter dem Momente der Besonderheit, nur als einzelne Kunst, und diese wieder nur als einzelnes Kunstwerk auf.

Das Doppel-Verhältniß der Kunst zur Natur und zur Idee ist, seitdem überhaupt ästhetisches Studium getrieben wird, der wesentlichste Gegenstand des Streites geblieben. Die Natur, die Ernährerin und Lehrerin des Menschen, ist sich gleich geblieben in ihren individuellen Bildungen, insofern deren unendliche Mannigfaltigkeit sich immer wieder einem umfassenden Typus unterwirft. Die Kunst aber hat zu verschiedenen Zeiten verschiedene Auffassung der Natur gezeigt, und sich in ihren Produktionen mehr oder weniger an sie gehalten. Die Untersuchungen über Nachahmung der Natur durch die Kunst, und die Abstufungen dieser Nachahmung werden daher den Kunstphilosophen eben so unaufhörlich beschäftigen. Am Einfachsten hat sich Aristoteles, dessen „μίμησις“ man fälschlich mit Nachahmung übersetzt hat, da es eher „Darstellung“ heißt, hierüber im zweiten Buche der Physik geäußert und das Richtige vollkommen mit den Worten ausgedrückt: „Theils vollendet die Kunst, was die Natur nicht vollenden kann, theils ahmt jene diese nach.“ Theils über, theils unter der Natur steht in der That das Kunstwerk, entweder dem Ideale oder dem realen Naturgegenstande näher. Verirrungen der künstlerischen Thätigkeit, wie sie sich, seitdem es überhaupt welche giebt, in derselben Schwankung ewig wiederholen, liefern am Ersten den Schlüssel zur Wahrheit. Sie will eine Wirklichkeit schaffen und darin das Ideal verkörpern, zugleich aber auch die individuelle Form des concreten Naturobjectes nicht aufgeben, und bringt ein der Idee des Schönen entsprechendes Werk zu Stande, erst wenn ihr,

beiderlei Ansprüche zu befriedigen gelingt. Mißlingt das künstlerische Bestreben, so kann dies aus doppeltem Grunde geschehn, entweder weil gerade die Naturnachahmung den Künstler zur Entfernung, zum Abfall von seinem ursprünglichen Ideale verleitet hat, oder, weil er demselben allein vertrauend die individuelle Wahrheit des Gegenstandes, dessen Realität verletzt hat. Zwei Richtungen der Kunst, die einander bekämpfen, und durch ihren Gegensatz den Fortschritt der Kunst bedingen, sind in jener Doppelheit begründet. Das Einzelne, das ein Besondres geworden, erreicht den Werth der Individualität damit, daß seine gesammte lebendige Organisation Ausdruck des Charakters wird; ja, es verdient nichts Charakterloses den Namen eines Individuums. Die eine jener beiden Richtungen ist mithin, die sich den charakteristischen Ausdruck zum Ziele wählt. Da ferner das Wesen der Idee nichts als Aufhebung der Unterschiede zwischen dem Allgemeinen und Besondren ist, so wird die ihr entsprechende Richtung die idealisirende genannt. Der Konflikt dieser Gegensätze führt zu ihrer Uebertreibung, und darin zugleich zur Entfernung von der Schönheit, die eben so sehr die Verzerrung als die Bedeutungslosigkeit vermeidet. Das Ideal, unmittelbar zur Realität geworden, dies ist das schöne Kunstwerk, das, wie selten es auch in seiner göttlichen Natur ausgeprägt in der Geschichte der Menschheit auftritt, dann auch die herrliche Blüthenzeit eines Volkes bezeichnet und lange Zeit hindurch die Menschen, unmittelbarer als es die Wissenschaft vermag, belehrt, bis seine Sprache, die Sprache der unmittelbaren Erscheinung des Lebens, immer weniger verstanden wird, bis das Geschlecht und mit ihm die Kunst sich endlich hin und her schwankend theils im Leeren und Charakterlosen, theils in dem Verwirrten und Häßlichen verliert.

Die Idee des Kunstschönen erfordert weitere Erörterung nach dreifacher Beziehung. Die Frage, wie das jene Idee in concreter Realität enthaltende Kunstwerk entstehe, führt zur Be-

trachtung der Wesenheit des Künstlers. Dieser muß die nähere Untersuchung von der Natur des Kunstwerks, dieser endlich die Lehre von dessen Wirkung folgen.

Es liegt uns zuvörderst ob, den Abriß von der allgemeinen Organisation des menschlichen Geistes, der im vorbereitenden Theile mit Rücksicht auf gegenwärtigen Zweck aufgezeichnet worden, zu befragen, um die specielle Organisation eines auserwählten, dessen, der das Kunstschöne hervorzubringen hat, durch jene allgemeinen Grundsätze zu bestimmen. Denn einen ursprünglichen Beruf zur Kunstthätigkeit, freilich ohne sein tieferes Verständniß, fordert auch das nur erfahrungsmäßige Urtheil von Jedem, der Künstler heißen soll. Beruf ist nichts weiter, als individuelle Bestimmtheit, welche auf keinem andren, als gerade dem derselben gemäßen Wege bis zur Freiheit sich aufschwingen kann. Beruf ist jene Nothwendigkeit, welche für die menschliche Thätigkeit die unerläßliche Form ist, insofern nämlich diese Thätigkeit eine wahrhaft lebendige, d. i. freie werden soll. Wir unterscheiden den Künstler von dem Gelehrten, und diesen vom praktischen Geschäftsmanne, und suchen zuvörderst Bestimmtheit dieses Unterschiedes zu gewinnen.

Man hört wohl sagen, daß der Künstler der in der Welt des Ideals, der Gelehrte der in der Ideenwelt, der praktische Geschäftsmann der in der reellen und wirklichen Welt heimische Mensch sei, kann aber nicht umhin, in so flüchtigen Bezeichnungen viel Widersprechendes zu finden. Allerdings ist das Ideal der reiche Inhalt der Künstlerseele, welcher objectiv, im Kunstwerke verwirklicht zu werden strebt und drängt. Wir wissen längst, daß das Ideal überhaupt unmittelbaren Bezug zur Idee hat, ja, nichts als dessen Form ist; ferner, daß das Ideal auf Besonderheit dringt, während in der Idee alles Besondere in der Allgemeinheit aufgehoben ist, aber wir begegnen zugleich der Schwierigkeit, daß das Ideal doppelter Natur ist, nämlich als Träger der Idee des Schönen und der des

Guten. Keinerlei Praxis ist im philosophischen Sinne ohne Ideal, wissenschaftlich soll nichts schön genannt werden, das nicht auch gut ist, und umgekehrt ist es derselbe Fall. Die Erfahrung bestreitet dies gewöhnlich. Dieser Schwierigkeit ist bereits früher durch die Bestimmung von der Idee des Guten begegnet worden. Wir haben die Versöhnung der in der Welt täglich sich darbietenden Feindschaft zwischen Schönheit und Wahrheit das Gute genannt. Die Geschichte an sich, nicht die Geschichtswissenschaft, denn diese ist nur ein Theil der Wissenschaft überhaupt, enthält die Versöhnung der Wissenschaft mit der Kunst, enthält sie in wirklichen praktischen Resultaten. Wenden wir dies auf die That des Künstlers an. Da das Schöne in der Idee einen unmittelbaren Bezug zum Wahren und dadurch zugleich wieder zum Guten hat, so wird, was er hervorbringt, jenen unmittelbaren Zusammenhang erscheinen lassen müssen. Dies geschähe doch nicht, wenn es nur die Lüge oder die Sünde in schöner Form vorführte, dieselbe wird dann nicht mehr schön sein, höchstens den Unkundigen auf kurze Zeit täuschen. Vielmehr hat der Künstler durch seine schönen Gestalten nicht allein ohne daß er es weiß eine Wahrheit zu lehren, sondern Beides, die Schönheit als die Form und die Wahrheit als den Sinn seines Werks in solch' einem gegenseitigen Verhältnisse der Welt zu überliefern, daß auch der Idee des Guten seine That gemäß sei. Müßte der Künstler an alle diese Foderungen denken, sie sich dialektisch auseinander legen, so wäre er sammt seinem Werke verloren, er erfüllt sie aber wirklich, indem er allein seinem individuellen Berufe zur Künstlerschaft, der Foderung seines Gemüths folgt. Sehen wir zu, inwiefern die Erfüllung jener idealen Foderungen an die Aufgabe des Künstlers in dem künstlerischen Berufe selbst gesetzt ist.

Wir haben als die allgemeine Lehrerin der Menschen, als die Vermittlerin des mit dem Loose der Vergänglichkeit behafteten Einzelnen mit dem Ewigen bereits die Religion genannt,

in welcher alle menschlichen Bestrebungen ihren Mittelpunkt finden, und worin mithin der Künstler, der Gelehrte und der auf praktische Zwecke Bedachte zusammentreffen. Das Wissen der Wahrheit ist religiöses Bewußtsein, das in dreifacher Manifestation sich bewährt. Zuerst in dem Bilden sinnlicher Formen, dann im Kampfe des Gedankens, dann in der gesinnungsvollen That. So ist sie denn gemeinsame Sonne für Kunst, Wissenschaft und praktisches Leben. Jenes im religiösen Bewußtsein unmittelbar enthaltene Wissen der Wahrheit ist die einzige Weisheit, welche die Kunst zu überliefern hat, ist der Sinn ihrer Erzeugnisse; jenes Bewußtsein, da es unmittelbar der Liebe entsprossen, und von ihr getragen ist, ist der Inhalt, der nur in der schönen Form seine adäquate Erscheinung findet. Wo jemals die Kunst Nebenbuhlerin der Wissenschaft werden wollte, hat sie ihre Freiheit immer selbst vernichtet, ist Dienerin der Wissenschaft geworden. Wie wäre es anders möglich; diese kann ohne den Kampf, also ohne Dialektik nicht bestehen, ihr Leben ist Unruhe, durch welche hindurch sie sich erst zur Ruhe hinauf arbeitet, sie gelangt zur Erkenntniß des Unmittelbaren nur, indem sie das Mittelbare, dessen Vermittelung sie aufsucht, selbst im Gedanken anerkennt. Die Kunst aber, wo sie den Boden der Liebe verläßt, ist ohne Nahrung und muß daher verkümmern und unvernünftig werden. Wo ihr Auftritt in der Weltgeschichte uns begegnet, ist sie zuerst unmittelbarer Ausdruck der Gottesverehrung, und ihre Ausübung ist diese selbst, um in ihrem weitren historischen Verlaufe nur gleiches Schicksal mit dem religiösen Bewußtsein zu theilen. Erst, wenn von den einzelnen Künsten, deren Individualität von der des Kultus abhängt, gehandelt werden wird, kann auch dieser Zusammenhang näher nachgewiesen werden, da die einzelnen Künste durch ihre gesonderte Existenz, durch ihr successorisches Auftreten in der Weltgeschichte nur Zeugniß für verschiedene Stufen des religiösen Bewußtseins geben.

In den Zeiten des Kunstverfalls ist die angedeutete Trübung des künstlerischen Geistes durch den abstracten Gedanken, der für die Wissenschaft unentbehrliches Mittel ist, nicht das einzige sich darbietende Merkmal. Der Künstler hat einen zweiten Kampf, den mit der Idee der Sittlichkeit zu bestehen. Das praktische Interesse überwiegt, die Foderung des nützlichen Momentes an jeder Handlung ist die herrschende und bringt eine Spaltung zwischen dem Schönen und Nützlichen hervor, wovon der wahre Künstler noch nichts wußte und nichts wissen darf, während er jetzt Zwecken des besonnenen, freien Willens zu dienen sich bestrebt. Damit fällt er nun in das Gebiet der Prosa, und opfert äußrem Zwecke zu Liebe sein Wesen auf, durch den Kitzel, in irgend einer Beziehung Nutzen zu stiften, eben so weit, als durch den, zu lehren, vom rechten Wege abgeführt. Ist denn nun aber, wird man fragen, hiermit nicht ein Widerspruch gegeben, daß der Künstler nur das Schöne hervorbringen soll, und daß, da dieses einmal keinen praktischen Nutzen gewährt, sein Streben von der Idee des Guten doch also ausgeschlossen werden müßte? Wenigstens erblicken diesen Widerspruch die, welche das Nützliche mit dem Guten, das Besondre mit dem Allgemeinen verwechseln. Nur in der empirischen Welt aber existirt der Widerspruch, in der Idee ist er überwunden. Denn wir haben den Lehrsatz bereits gewonnen, daß die Idee als die des Guten den Gegensatz des Wahren als des Inhalts und des Schönen als der Form in sich versöhne, daß also das Gute ohne das Schöne nicht zu Stande käme. Bildlich zu reden, wo keine Blüthe war, giebt es keine Frucht. So im Leben des einzelnen Menschen ist die Schwärmerei der Jugend für die energische That des Mannes weissagerisch. Nicht anders ist bei den Völkern die Kunst die Form, womit die Bildung beginnt, nicht aber sich vollendet. In der Idee ist nun, was in der Erfahrung aus einander tritt, vereinigt; und der Künstler, der nichts andres, als das Ideal in die Wirklichkeit zu stellen, also das Schöne

hervorzubringen gestrebt, und wieder gestrebt, der hat mithin, indem ihm dies gelang, indem er die schöne That vollbrachte, auch das Gute gethan. Die Aesthetik wird ihre Belehrung vorzugsweise in denjenigen Perioden der Geschichte finden, worin jene Begriffsverwirrung noch dadurch unmöglich wird, daß die Idee des Schönen im gesammten Leben des Volkes ihren vollen Ausdruck gewonnen hat, und daher das Schöne selbst zugleich das Wahre, wie das Gute vertritt. Erst in den Zeiträumen der vielseitigen Bildung, der Civilisation, entzweit der Künstler sich leicht mit sich selbst, und vernimmt die warnende Stimme des in sein Wesen gesetzten eigenthümlichen Gewissens. Denn ein solches, das man das künstlerische nennen kann, giebt es eben so wohl, als eines für Wahrheit und Sittlichkeit, das bei der Lüge oder der Sünde sich regt. Es wird ihm zuflüstern, daß je abstracter, also je regelmäßiger die Form seines Werks gerathen ist, dasselbe um so ärmer an unmittelbarem Leben sei, daß er Maaß und Zahl zu Hülfe genommen habe, anstatt sich unmittelbar in den Naturgegenstand zu versenken, daß ihm, mit einem Worte, die wahre Liebe gemangelt habe. Er wird die Strafe darin empfangen, daß schlechte Kritiker sein Werk gerade um jener abstracten Regelmäßigkeit willen loben, während der einfache gesunde Sinn vor demselben kalt bleibt. Jenes ästhetische Gewissen ferner wird ihm sagen, wenn er aus sittlich sonst ganz guter Absicht, um die Achtung vor moralischen Grundsätzen zu vermehren, ein Kunstwerk gemacht hat, das nicht aus dem unmittelbaren Drange das schöne Ideal herauszubilden, sondern nur als Mittel zu einem andern an sich vielleicht guten Zweck entstanden ist. Es braucht hier noch nicht an Egoismus gedacht zu werden. Die Sittlichkeit hat den Kampf mit übereinkömmlichen Formen, welche von der Idee des Guten durchaus nicht belebt sind, zu bestehen, Formen, die aber für das Wesen genommen, in ihrer Erscheinung das Erlogene, mithin Schlechte sogleich zur Schau tragen, wenn sie sich in das Kunstwerk

verirren. Sie vernichten nun die Schönheit, während die Sittlichkeit, bevor sie der Abstraction und der Gewohnheit ihre Freiheit verkaufte, nur als Schönheit erscheinen konnte. Das ästhetische Gewissen des Künstlers wird dagegen gerade schweigen, sobald in dem Kunstwerke selbst nur ein wissenschaftlicher, ja vielleicht selbst sittlicher Irrthum von dem unpoetischen Beobachter wahrgenommen wird; denn diesem fehlt die Naivetät des Künstlers, der sich einen Irrthum in der Bildung der Gestalt, als Beleidigung des Ideals, weit weniger verzeihen würde, da er ihn unmittelbar wahrnimmt, während er auf seinem Standpunkte jenen noch gar nicht einsieht. Der Verstand mit seiner lästigen Frage nach Wahrscheinlichkeit, oder der Nachweisung chronologischer Irrthümer, oder irrationaler Rhythmen bekennt nur, daß er die Werke Shakespeares, Raphaels oder Mozarts nicht begreifen kann. Wenn endlich aber der Künstler in seinen Erzeugnissen die sinnliche Form, die zu bilden ihm gegeben ist, mißbraucht, um damit der Lüge oder der Sünde zu dienen und sie ins Leben zu rufen, so kann seine Vergehung selbst nicht mehr nach der Idee des Schönen, sondern muß nach der des Wahren oder des Guten gerichtet werden, wie ihn dann auch, wenn er noch nicht überhaupt gewissenlos ist, nicht mehr das ästhetische, sondern das ethische Gewissen selbst warnen wird. Solche Kunstwerke haben ein Scheinleben, und täuschen nur kurze Zeit durch die erborgte Form, wodurch ein wesentlich negativer, folglich häßlicher Inhalt verkleidet wird.

Nachdem nunmehr bestimmt worden, wie sich der Künstler zum Manne der Wissenschaft, und dem des praktischen Lebens verhalte, gelangen wir zu der andern Frage, wie sich seine besondre psychische Organisation zu der allgemein menschlichen verhalte, oder wie die Bedingungen seines geistigen Berufs beschaffen sind, es ist die Entstehung des Kunstwerks, die wir, auch hier der genetischen Darstellungsweise getreu, zuerst untersuchen, um ihr die Betrachtung des Kunstwerks selbst, und dann die von dessen Wirkung folgen zu lassen.

Da das Wort „Kunst" im weitesten Sinne Alles bezeichnet, was eine Frucht des menschlichen Können ist, so kann sie auch für die äußerliche Erscheinung der menschlichen Activität überhaupt genommen werden; ihre Erzeugung setzt zunächst die volle Energie des menschlichen Willens voraus, ohne welchen die Productivität des Menschen sich von der instinktmäßigen des Thieres nicht unterschiede. Diese Energie des Willens ist allerdings der Träger auch der künstlerischen, weil überhaupt aller menschlichen Thätigkeit, aber, da wir längst ein ästhetisches und ein praktisches Ideal unterschieden haben, so können wir uns bei jener Auskunft nicht begnügen, sondern dringen auf besondere Bestimmung des Seelenzustandes, woraus das ästhetische Ideal, sammt der Energie des Willens, es zu verwirklichen, hervorgeht. Dieser Seelenzustand ist nun der Zustand der Liebe, ganz unmittelbar genommen; er ist das Erfülltsein von dem ganzen Gegenstande, wobei noch von gar keiner Trennung nach Inhalt und Form desselben die Rede ist, sondern derselbe unmittelbar durch das höchste Aufgebot der Seelenkraft in das Reich der Vernunft und zwar unter der besondern Gestalt des Ideals gehoben wird. Diese Gestalt ist Inhalt der künstlerischen Erfindung. Das aufs höchste ergriffene Gemüth, das über der Macht der Empfängniß erlegen wäre, hat die gesammte Seelenthätigkeit zu ihrer Befreiung gerufen, und die Phantasie hat zuerst der sinnlichen Vorstellung die Gestalt entrissen, sie in jenes höhere Gebiet, wo die Gestalt die Idee zu ihrem Inhalte bekommt, um sich derselben gemäß, also zum Ideal zu gestalten, emporgehoben, — ein Zustand der Entzückung, des unmittelbaren Schauens der Wahrheit unter der Gestalt der Schönheit, kurz des Erfindens — den die Griechen, in Anerkennung seiner göttlichen Natur, Enthusiasmus nennen. Den von Gott Ergriffenen, Erfüllten nannten sie ἔνθεος, während vom deutschen Gebrauche nur wieder das von dem den Zustand selbst bezeichnenden ἐνθουσίασις, oder ἐνθουσιασμός abgeleitete Wort ἐνθουσιαστής, noch

dazu häufig im trivialsten Sinne, aufgenommen worden ist. Durch gedankenlosen Gebrauch ist das tiefbedeutsame Wort „enthusiastisch" mit „leidenschaftlich" verwechselt worden, weil die äußere Aehnlichkeit in der Erscheinung beider von einander wesentlich unterschiedenen Zustände den Verstand, der an das Ideenreich einmal nicht herankommt, jeden Augenblick irre leitet. Die Leidenschaft ist, nach früher mitgetheilter Bestimmung, der schlechthin unfreie Zustand, der der Sklaverei, der durch die beiden Pole „Liebe und Haß" sich näher bestimmt; die Liebe auf dieser Stufe ist eben so blind, als der Haß; indem wir sie als das Absolute, als das Positive, das seinen Gegensatz überwunden hat, bestimmten, ist die Foderung gegeben, den Enthusiasmus als Freiheit und Nothwendigkeit zugleich zu fassen, als den Augenblick, worin das Ideal geboren wird. Die Lateiner haben kein dem griechischen entsprechendes Wort, da inspiratio nur den Act des Einhauchens, oder Entflammens, nicht den Zustand bezeichnet. Das deutsche „Begeisterung" ist sehr spät entstanden, während das Zeitwort „geisten" auch „begeisten" sich schon am Ende des Mittelalters findet, wo es „Mittheilung des Geistes" bedeutet. Indessen ist immer durch „Begeisterung" der Zustand, auf welchen es uns ankommt, fixirt. Das Wort heißt so viel, als des göttlichen Geistes voll sein, und wenn man davon wieder das Zeitwort „sich begeistern" gemacht hat, so kann dasselbe nur so viel heißen, als der eigenen Begeisterung nicht durch Willkühr in den Weg treten. Denn daß dieselbe das Moment der Passivität und Activität zugleich in sich befaßt, dies eben ist ihr Wesen, welches ausschließt, daß sie nicht Erzeugniß der menschlichen Spontaneität sein könne. Die Receptivität des Menschen ist durch seine Individualität bestimmt, mithin an die Besonderheit gebunden, sie ist die bestimmte Seite, von der aus ihm das Reich der Liebe eröffnet, und damit seine wahrhaft freie Thätigkeit zugleich verwirklicht wird. Begeisterung ist hiernach der freie Zustand, womit die göttliche Natur des

Menschen sich zuerst entfaltet, ein Zustand, dessen Erzeugung zwar nicht, wohl aber dessen Verwendung, so wie dessen Zerstörung in seiner eigenen Macht steht.

Das Ideal, die Blüthe der Begeisterung, ist zunächst als Phantasiegebilde vorhanden, jedoch in seiner Bildung zugleich Ausdruck der Vernunft; wenn es dies nicht ist, so soll man den Namen des Ideals nicht daran verschwenden, es ist vielmehr ein unter der Macht der Willkühr stehendes, nicht der Begeisterung entsprungenes Gebilde, das sogar geradehin unvernünftig sein kann. In der Begeisterung ist das Häßliche ebensowohl, als die Lüge und das Schlechte überwunden, in den Zeiten des Kunstverfalls tritt der Abfall von dem Absoluten, von der Liebe, bald in dieser bald in jener Form der Verneinung hervor. Wie nun aber das Aufgebot der ganzen Kraft der Seele in der Begeisterung, woran Gemüth, Gesinnung und Geist gleichmäßig betheiligt sind, Statt findet, so treibt sie in unmittelbarer Herrschaft über die leibliche Natur des Menschen, zur äußerlichen That, zur sinnlichen ihr entsprechenden Productivität. Nicht allein das geistige, auch das leibliche Auge verlangt das Ideal zu schauen. Die Hand bemächtigt sich demgemäß des sinnlichen Stoffs, der dem Ideale entspricht, den dasselbe bewältigen kann, und schafft die Wirklichkeit des Ideales, das Kunstwerk. Der todte Stoff nimmt das Ideal in sich auf, und erhält, da das Ideal selbst das Leben ist, den Schein des Lebens, er wird zur *schönen* Gestalt. Für den Künstler selbst ist sie nicht blos scheinlebendig, sondern wirklich lebendig, und dies der Sinn des griechischen Mythus vom Pygmalion.

In dem Zustande der Begeistrung *erlebt* also, nach der früher gegebenen Bestimmung des Wortes, der Mensch zuerst etwas, und durch dieses bestimmte Erlebniß ist die Idee, unter der Gestalt des Ideals in seine Seele gezogen. Hieraus folgt, daß die Begeisterung für den Menschen überhaupt, nicht nur für den Künstler den Eingang zur Sphäre der Vernunft vermittelt.

Sie ist, ganz allgemein gefaßt, Basis, nicht allein der Kunst, sondern auch der Religion, ebenso der Wissenschaft und der Sitte. Mithin liegt die Frage nah, warum dennoch die künstlerische Thätigkeit nicht bei Jedem hervorbreche, und wodurch nun näher die besondere künstlerische Begeisterung sich von dem allgemeinen, nach ihr benannten Zustande unterscheide. Hierauf ist zunächst zu erwidern, daß hierbei auf das Festhalten des Ideals, als eines Phantasiegebildes, welches der Künstler durch die That zu objectiviren strebt, Alles ankommt. Wir wissen längst, daß die unter der Form des Ideals gegebene Idee, aus jener Form zur Reinheit des Gedankens sich loszureißen Streben und Macht hat, und daß die Wissenschaft dies wirklich vollzieht. Jenes Festhalten des Ideals gelingt dem Wißbegierigen schon deshalb nicht, weil er den Muth hat, die dieser Form zum Grunde liegende Gesetzmäßigkeit aufzusuchen, den Versuch zu wagen, das Ideal in Begriff zu verwandeln, und doch dabei lebendig zu erhalten. Seine Construction will er kennen lernen, wie man bei einer Maschine, nicht aber bei organischen Formen, es wohl vermag, und bedarf also des abstracten Denkens, des Verstandes. Daß er aber einmal das Object erlebt, dessen Ideal flüchtig besessen hat, dies bestimmt seine weitere wissenschaftliche Arbeit, und schützt sie vor der Verirrung derer, die mit dem Verstande allein an das Object, ohne es erst durch die Liebe zum Ideal erhoben zu haben, herantreten, und mithin niemals die im Object darliegende Idee, sondern nur dessen todten Begriff erobern. Die wahre Wissenschaft verdankt ihren Ursprung gleichfalls dem Ideale, das sie aber als solches nicht brauchen konnte, sondern in die Idee verwandelt hat. Man kann in diesem Sinne das System jeder Wissenschaft in seinen ersten Anfängen „Ideal" nennen, das mit Blitzesschnelle unter der Form eines bloßen Einfalls in der Seele des Schöpfers auftrat, und das der Geist nun nicht mehr loslassen konnte. Auch das wahre Wissen ist Erfinden, nicht erlernen. Die Erfindung geschieht nur in einem Momente der Begeisterung,

wie er oben geschildert worden, sie ist Offenbarung, und zugleich eigenes Erzeugniß, liefert gleichsam nur den Embryo, woraus die ganze Gliederung einer Wissenschaft hervorgeht. Gar viele Denker sind reich an Einfällen, ohne die Kraft zu ihrer Ausbildung und Entwickelung zu haben, wie dies z. B. bei Hamann der Fall war; gar viele, die niemals die Liebe besessen, und diese durch die Gewohnheit des Denkens zu ersetzen suchen, täuschen die Welt durch das Erlernte und Ersonnene, das niemals Lebenskeim hatte. Aber keine einzige Wissenschaft, und sei sie die abstracteste, kann des glücklichen Augenblicks der Begeisterung, wo die Liebe selbst den sprödesten Stoff, etwa mathematische Formen oder Zahlen, fruchtbar gemacht hat, daß er den fruchtbaren glücklichen Einfall gewährte, entbehren. Aus solchen Augenblicken bildet sich die Reihe von Marksteinen für ihren geschichtlichen Gang. Und was man zur Erklärung des psychischen Phänomens „Einfall" genannt, welcher eben die Erfindung bezeichnet, vorgebracht hat, die schwankenden Berichte über die Ideenassociation, oder die Hülfsmittel der sogenannten Erfindungskunst, ohne welche die im Formalismus untergegangenen Rhetoriker nicht von der Stelle können, Alles dieses kann den Grund des Ursprungs für den Begriff nicht überliefern. Es geht dem Worte „Einfall" wie dem Worte „Liebe", es muß sich dazu hergeben, das Höchste und das Tiefste, das Absolute und das Relative zu bezeichnen. Jene Fünkchen des Erfindens, die man wohl Einfälle nennt, und die gänzlich unvernünftig sein können, mag man, aus der an todten Mechanismus erinnernden Ansicht von einer sogenannten Association der Vorstellungen, oder Beziehungen des Subjects zum Object immerhin zu erläutern suchen. Die Verwechselung der Vorstellung mit der Idee ist die unvermeidliche Schuld, womit sich gewisse Philosophen zu belasten nicht aufhören. Der Einfall κατ' ἐξοχήν aber ist der Blitz der göttlichen Idee, welche die Seele erleuchtet. Gemeinsamen Ursprung hat die Wissenschaft mit der Kunst, näm-

lich das Ideal, welches nur dort unmittelbar zur reinen Idee wird, hier aber seiner Form nach festgehalten, und durch die Energie der äußerlichen That zur sinnlichen, näher zur schönen Gestalt wird; die Begeisterung erkennen Beide als den Zustand an, worin sie das Ideal empfangen, und damit ihren vernünftigen Anfang nehmen.

Ursprünglichkeit ist das höchste Lob, das irgend einem Menschenwerke beigelegt werden kann; ihren Begriff haben wir bereits gewonnen, ihren näheren Bezug auf den Künstler finden wir nun leicht: sie muß, was diesen betrifft, zum unmittelbaren Kriterium die Form haben. Das Festhalten des Ideals, als der besondren Form, worin die Idee ihm erschien, bis es zur objectiven Kunstgestalt herausgebildet worden, ist der Act, dessen nur er fähig ist; ungeachtet der an gewissen Zeitverlauf gebundenen Arbeit, enthält während derselben die unmittelbare, unangetastete Gegenwart des Ideals allein die Bürgschaft dafür, daß das Kunstwerk in Wirklichkeit dessen Spiegelbild, und als solches wieder Spiegelbild der Idee für die Menschen werde. Ursprünglichkeit der Production überhaupt, wofür gewöhnlich das Wort Originalität gebraucht wird, verbürgt allein jene höchste Entwickelung einer Individualität zur vollkommnen persönlichen Freiheit, welche fruchtbar im wahren Sinne des Worts sein kann; eine solche nennen wir Genie (ingenium, *εὐφυία*), und da wir es hier mit der Kunst zunächst zu thun haben, so läßt sich nicht hindern, daß sogleich, indem an jene Fähigkeit ursprüngliche Gebilde zu erzeugen gedacht wird, man künstlerisches vom wissenschaftlichen, oder politischen Genie für den Begriff absondert. Die Naturbestimmtheit eines Individuums dehnt sich nun allerdings bis zu diesem höchsten Berufe einzelner Menschen aus. Denn das Genie setzt reichliche ursprüngliche Begünstigung in seiner Organisation voraus, eine solche, eine in so seltenen Fällen erfolgende, daß mit Recht gesagt wird, nur wenige Menschen, und zwar eben die in solcher Weise Bevor-

zugten, machten die Weltgeschichte aus. Das Genie ist Blüthe des Geschlechts, das nur seine Ursache und Bedingung zu sein scheint, Blüthe eines Zeitraums, der in ihm dem nächstfolgenden sich bleibend offenbart. Es ist prophetisch, weil es für diesen spätren Zeitraum arbeitet, welchem erst das Räthselhafte, das tiefe Mysterium, welches die Mitwelt höchstens mit scheuer Bewunderung ahnungsvoll anstaunt, zur Klarheit wird. Das Genie ist endlich Offenbarung Gottes im einzelnen Menschen, die das in der Geschichte der Menschheit sich entfaltende göttliche Leben zum einzelnen Phänomen werden läßt. Die vollständige Harmonie aller Seelenkräfte ist bei dem Genie wesentliches Merkmal, eine Harmonie, welche neben dem in Gemäßheit seiner individuellen Aufgabe bestimmten Verhältnisse dieser Kräfte besteht, und in allen Aeußerungen die ungestörteste Sicherheit zur Folge hat. Die Unentschiedenheit, das mittelbare Verfahren minder begünstigter Naturen tritt neben der Unwiderstehlichkeit, womit das Genie die gewaltigsten äußeren Hindernisse überwindet, ins volle Licht. Die Hellenen legten solchen Naturen das Dämonische bei, in Anerkennung jener geheimnißvollen Macht der Ursprünglichkeit, zu welcher die geringeren und schwankenden Geister sich in abhängigem Verhältnisse zeigen.

Ueber die besondre psychische Organisation des künstlerischen Genies haben die Aesthetiker sich vielfach vernehmen lassen; Beschreibungen, medizinischen Rezepten nicht unähnlich, von der bei demselben vorkommenden Mischung der Seelenkräfte, oder, wie man es früher nannte, Seelenvermögen, sind dabei zum Vorschein gekommen. Uns ergiebt sich als erste Bedingung die ideale Empfänglichkeit, oder, nach gewöhnlicher Redeweise, Reichthum des Gemüths, als dessen Dienerin und Begleiterin wir die Phantasie erkannten. Der Weg durch die derselben feindliche Abstraction hindurch bleibt dem künstlerischen Genie fremd, ist ihm auch überflüssig, weil es auf jenem andern unmittelbar in das Gebiet der Idee durch

die Liebe selbst eindringt. Der Lebenslauf des Genies läßt Stufen wahrnehmen, welche ein Werden, Blüh'n und Ver=geh'n bezeichnen; aber die Reihe aller seiner Werke trägt ein gemeinsames Gepräge, den Ausdruck der Individualität ihres Schöpfers, nothwendigen Ausdruck, welcher sie vor unzähl=baren anderen unterscheidet und nach ihrem Ursprung erkenn=bar macht. Dieser Ausdruck des Genies ist der Styl. Nicht niedriger nämlich darf die Philosophie den Begriff dieses Wortes stellen, welches durch die Lehrer der Sprach= und Redekunst oft in seiner Bedeutung herabgewürdigt wird. Dennoch ist, auch wenn vom Style nur auf die Sprache An=wendung geschieht, seine Bedeutung immer dieselbe, als wenn man an Kunststyl im Allgemeinen denkt. Die beiden einander bekämpfenden Ansichten lassen sich auf den wesentlichen Unter=schied zurückführen, daß den Einen der Styl etwas streng Subjectives sei, ein Sinn, der dem bekannten Ausspruche, „der Styl sei der Mensch selbst" zu Grunde liegt. Die An=dern kehren das Verhältniß um, und meinen, der Styl sei vielmehr die Sache, der Gegenstand, den der Künstler behan=deln, darstellen will, er sei durch die Natur des Gegenstandes bedingt, und mithin etwas ganz Objectives. Hiervon wird in dem Abschnitte von der Poetik, wo wir den Gegensatz von Lyrik und Epik antreffen, näher die Rede sein. Schon hier aber ist klar, daß in höherem Sinne gefaßt die Bestimmung des Kunststyls nicht an irgend welchen Gegensatz gebunden sein kann, vielmehr dessen Aufhebung an sich selbst ausdrücken muß. Der Styl als äußeres Merkmal des Genies ist weder allein die Freiheit, noch allein die Nothwendigkeit des Aus=drucks, er ist Beides, er enthält nicht allein das lebendige Ideal, sondern ist zugleich dessen Versenkung in einen besondern Stoff. Nur von demjenigen menschlichen Erzeugnisse, das orga=nisch heißen darf, weil seine Lebendigkeit mittelst seiner Form vollständig zu Tage liegt, darf man sagen, daß es Styl besitze, und daß es mithin Ausdruck der Macht des Genies sei.

Nun begegnet nichts häufiger, als daß die Ausdrucksweise des Genies gerade um ihrer Unwiderstehlichkeit willen sich vielen aufdringt, welchen die Autokratie der Ursprünglichkeit fehlt, weil ihnen das wesentliche Moment des künstlerischen Berufes, das Festhalten des Ideals versagt ist. Es drängt sie, neben jenen Erzeugnissen, die der Stempel der Auserwähltheit schmückt, selbst zu produziren. Sie werden Nachahmer, und zwar nicht mehr der Natur, sondern des Kunstwerks. Der Styl aber, nachgeahmt, ist nicht mehr wirklich Styl, der Nachahmer des Genies ist selbst etwas Andres als dieses, er ist nur mit Talent begabt. Das Genie macht überall die Ereignisse, die das Talent benutzt. Sobald die Einheit, der Standpunkt der gleichzeitigen Freiheit und Nothwendigkeit verlassen ist, schwankt die Ausdrucksweise des Künstlers zwischen der Subjectivität und Objectivität. Im erstern Falle gewinnt allerdings die Reihe seiner Erzeugnisse ein gemeinsames Merkmal, welches der Unwissende leicht mit Styl verwechselt, obgleich jene ganz subjective Ausdrucksweise von demselben dadurch, daß sie nur das eine der im Style verbundenen Elemente festhält, sich unterscheidet. Das Wort „Manier" bezeichnet die Leistungen dieses einen Theils der Talente, während ein Andrer, gerade umgekehrt verfahrend, ohne alles Festhalten des subjectiven Werths eine chamäleontische Biegsamkeit, eine Zersplitterung in tausend Objecten zu Tage legt. Diese letztern Talente lassen sich von dem Aeußerlichen beherrschen und zeigen in ihrem Ausdrucke das Conventionelle; sie sind die unfreisten von allen Künstlern, allein abhängig von dem wechselnden Geschmack, dem beliebigen Uebereinkommen der Menge; sie bringen es nur bis zu der leichtesten Herrschaft über den Stoff, den sie formell nach Jedes Belieben verarbeiten. Diese äußerliche Seite der Kunst wird als Vielseitigkeit und Geschicklichkeit gepriesen, obgleich sie eben, weil sie nur Fertigkeit ist, nicht mehr Kunstübung heißen sollte. Es ist an ein wahres Hervorbringen hier nicht mehr zu denken, an kein Erzeu-

gen, wie es die Griechen ihrem alle Kunstschöpfung überhaupt bezeichnenden Worte „Poesie" unterlegten, sondern nur von der schon bei ihnen der Poesie gegenübergestellten Technik die Rede. Gewohnheit der menschlichen Gliedmaaßen an gewisse Dienste, und Erfahrung in dem, was durch das Gesetz irgend eines Herkommens in Geschmacksachen verlangt wird, bestimmen allein das Werk nach Inhalt und Form, so daß der Verfertiger, weil seine Thätigkeit unlebendig war, auch wirklich etwas, das gar nicht mehr der Idee des Schönen entspricht, hervorbringt. Talente schwanken immer zwischen engbegränzter Manier und verwirrten Forderungen fremder Launen, nämlich völliger Stylloſigkeit. Manier, wie gesagt, pflegt sehr häufig, insbesondre in ihren ersten Anfängen, von Jugendfrische begleitet, wie ja auch Jugend mit Schönheit häufig verwechselt wird, für Styl gehalten zu werden, weil die Grade des Talents unendlich fein unterschieden sind. Von der höchsten Stufe, wo man es dem Genie verwandt findet, und daher noch als genial lobpreiset, bis zu der niedrigsten, wo nur von dem natürlichen Momente, von der Anlage zur Auffassung der Naturformen sich Spuren zeigen, giebt es, wie in dem weiten Reiche der Natur nirgends Uebergänge anders als in einer gewissen Vermittelung geschehn, so viele gradweise abgestufte Bedingungen des künstlerischen Berufes, daß der Unkundige, der die Wirkung des wahren Kunstwerks nie erlebt hat, in dem höchsten Talente sehr leicht den höchsten Kunstberuf zu sehen meint. Verzeihlicher Irrthum! Das reine Sonnenlicht des Genies steht ihm bereits zu fern, es blendet ihn mehr als es ihn erfreut, das getrübte ist ihm lieber; mehr hierüber wird zu sagen sein, wenn wir die Wirkung des Kunstwerks überhaupt abzuhandeln haben werden.

Der Beruf des Künstlers pflegt sich früh schon in dem Finden und Ergreifen desjenigen sinnlichen Stoffes, welcher einst Träger des Ideals werden soll, zu verrathen. Die Liebe, welche das Ideal in dem Künstler entstehen läßt, ihn erfinde-

risch macht, ist zuerst nur in Andeutungen vorhanden. Anlage und Neigung bereiten indessen so viele Täuschungen, daß die Mangelhaftigkeit aller Erfahrung nirgends so sehr hervortritt, als wo es gilt, die Bahn des Genies vorauszubestimmen. In seiner göttlichen Natur liegt zugleich, daß es aller Voraussicht des Verstandes spottet, und sich selbst Gesetze giebt, deren Wesen und Anwendbarkeit später zu erforschen, der Wissenschaft vorbehalten bleibt.

IV.

Das Kunstwerk und dessen Wirkung.

Nachdem von der geistigen Organisation des Künstlers, als des Urhebers des Kunstwerks gehandelt worden ist, betrachten wir das Kunstwerk selbst, das zu dem Künstler ein ähnliches Verhältniß wie das Kind zum Vater einnimmt. Das Kunstwerk ist zunächst sinnliches Object, näher das zu sinnlicher Existenz gebrachte Ideal, welches im Kunstwerke zur Erscheinung gelangt ist. Es ist also ein menschliches Werk, welches den Schein des Lebens hat und eben deshalb schön heißt.

Der Verstand unterscheidet an diesem Dinge, wie er an den Naturobjecten that, sofort Stoff und Form. Wird es als Stoff betrachtet, so kommt auf die menschliche Bearbeitung, wodurch er zur Form gebildet wurde, noch gar nichts an; die natürliche Seite des erhabensten und vortrefflichsten Kunstwerks liefert nur ein ganz geringes oder gar kein Interesse; abgesehn von dem Scheine des Lebens ist es werthlos. Um dies zuzugeben, braucht man sich nur an Zeiten und Zustände der Barbarei zu erinnern, wo die Idee des Schönen in den

Menschen nicht lebte, das Kunstwerk, das von ihr allein belebt war, daher einsam unter den Menschen stand, und mithin nur stoffliche Gültigkeit hatte. Gemälde auf Leinwand oder Blech werden vernichtet, Leinwand oder Blech selbst aber zu Fenstervorhängen oder Ladenschildern verwandt, Marmorstatuen werden zerschlagen um Blöcke zu gewinnen, Handschriften auf Pergament werden übertüncht, weil man gerade Pergaments bedarf. Indem nun aber der Verstand das Kunstwerk nicht nur als Stoff, sondern als gebildeten Stoff, mithin als die vom Menschen diesem gegebene Form betrachtet, hält er allein die Vorstellung der Form fest, und frägt nach dem durch dieselbe überlieferten Begriffe. Die Form nämlich, so verlangt er mit Recht, soll einen Inhalt überliefern, aber indem es ihm nur um diesen zu thun ist, muß ihm die den Sinnen dargebotene Form als unnützer Aufhalt vorkommen, er betrachtet sie höchstens als ein Räthsel, das man wegwirft, wenn die Auflösung gefunden ist. Nicht anders werden täglich — und Aehnliches mag wohl auch in gepriesenen vergangenen Zeiten vorgekommen sein, — von Vielen Gedichte und Gemälde beurtheilt, und der endlose Jammer des kritischen Widerspruchs hervorgebracht. Bald heißt es, der Gedanke, nämlich der Begriff sei mangelhaft durch die Form ausgesprochen, bald wieder, die Form an sich könne nicht getadelt werden, nur der durch sie überwiesene Gedanke sei allzugewöhnlich. Auch wird dieses verstandesmäßige kritische Treiben dahin ausgedehnt, daß die Form nach mathematischen, der Gedanke nach logischen Gesetzen beurtheilt wird. Widersprüche ohne Zahl entstehen, so daß der Verstand sich endlich lieber zu andern als zu Kunstgegenständen wendet, da er von dem Kunstwerke nicht befriedigt werden kann.

Die philosophische, und diese nur ist wirklich ästhetische Kritik, läßt solche Trennungen, welche dem Begriffe zu Hülfe kommen, nicht zu, und verlangt in dem Kunstwerk die Vergegenwärtigung des Ideals, mithin, daß die Form, wie sie den

Sinnen erscheint, nothwendiger Ausdruck der Idee sei; die Freiheit des menschlichen Geistes hat sich der Nothwendigkeit der Form gefügt, mit ihr versöhnt. Dies ist es, was das Kunstwerk aufzeigt, und wodurch es den Schein des Lebens besitzt. Die erscheinende Seite des Kunstwerks oder die Form hat also zum Inhalt das Ideal, wie dieses selbst wieder zu dem seinigen die Idee hat; man darf daher kürzer die Idee selbst als den Inhalt der Kunstform bezeichnen. Diese Form ist eine durch den in ihr waltenden Lebenskeim, die Idee, zugleich in freier Weise und zugleich nach den Gesetzen der Nothwendigkeit hervorgetriebene Gestalt; sie ist zugleich Gepräge der Individualität und zugleich von typischer Giltigkeit. Die Form ist hiernach Erscheinung eines Organismus, und das Kunstwerk hat daher den Schein nicht blos des Lebens, sondern organischer Lebendigkeit, — ein Umstand, welcher das Kunstwerk von andern Menschenwerken unterscheidet. Diese andern sind solche, die ohne jenen Lebenskeim der Idee des Schönen, ihrer Form nach lediglich die in sinnliche Wirklichkeit übergegangene abstracte Regel sind, sie dürfen als von Außen zusammengesetzt, aller Regelmäßigkeit ungeachtet, nicht organisch lebendig heißen. Sie sind in das von der Idee des Guten erleuchtete Gebiet des Handwerks, nicht der Kunst, gehörig, folglich nach der Idee des Guten, nicht des Schönen, nur nach Vergleichung mit dem Zwecke ihres Daseins, nicht unmittelbar zu beurtheilen. Sie sind technische, nicht poetische Erzeugnisse und ihrer Form wie ihrem Inhalte nach von ungleich mehr abstracter Vollendung als die poetischen, deren Erscheinung zugleich über und zugleich unter der abstracten Vollkommenheit, die der Verstand aufstellt, sind. Der Lebenskeim, der die künstlerische Form bestimmt, war es ja auch, der in Naturgeschöpfen als scheinbare Unvollkommenheit der Form für den analysirenden Verstand sich ergab. Der Künstler, der das sinnliche Object zum Ideal erhob, hat diesen Mangel keineswegs verwischt, denn dieser ist eben die Lebensbedingung

alles Concreten, und das Ideal selbst der Idee gegenüber immer genöthigt, das Moment der Besonderheit festzuhalten.

Das Verhältniß des Technischen zum Poetischen ist, der aufgezeigten Trennung in der Wirklichkeit ungeachtet, kein feindliches, so wenig als auf dem Standpunkte der Idee das Schöne und Gute sich trennen. Wenn nämlich immerhin das Kunstwerk den Schein des organischen Lebens hat, so ist gänzliche Unmittelbarkeit des idealen Schaffens in Wirklichkeit dem Künstler dennoch durch die Gränzen seiner endlichen an den Zeitverlauf gebundenen Natur versagt. Es ist immer zunächst Frucht der Arbeit, welche das sinnliche Erscheinen bewußter Thätigkeit ist, freilich aber diesmal keinen andern Zweck, als den das Ideal in die Wirklichkeit hinauszustellen hat, und Zweck wird stets nur mittelbar erreicht, nämlich durch das Mittel der Arbeit. Die technische Seite am Kunstwerke ist die der Bewältigung des Stoffes, welcher Form werden soll. Man sieht leicht, daß bei diesem Eindringen des organischen Lebens in den bisher todten Stoff die technische Arbeit nothwendige Bedingung der idealen Arbeit, welche das Kunstwerk hervorbringt, kurz, daß jene in dieser inbegriffen ist; die Technik wird von der Idee des Schönen beseelt. Der Fleiß des Künstlers ist nichts als der fortgesetzte Drang, dieser zu genügen, das Ideal zu verwirklichen, weil kein einzelnes seiner Werke diesen Drang stillt.

Der Unterschied zwischen technischer und idealer Arbeit — von dem ein älterer Kunstphilosoph sagt, es sei damit wie mit Tagen und Festtagen, indem jeder Festtag ein Tag, aber nicht jeder Tag ein Festtag sei, — dieser Unterschied beseitigt die oftgehörte Frage nach dem Zwecke des Kunstwerks. Es hat keinen, als den, das Ideal zu verwirklichen, es zeigt dasselbe den Sinnen, es ist mithin sich selbst Zweck; während die vollkommenste technische Arbeit, etwa eine Uhr, durch ihre Form für einen Augenblick Wohlgefallen erwecken kann, weil die schöne Form, hier das accessorische Moment, zuerst ins Auge

fällt, aber nicht hierdurch, sondern durch den Umstand, ob sie richtig geht, ihren Werth empfängt.

Ferner ergiebt sich aus dem der Poesie und Technik gemeinsamen Momente der Arbeit, welche dort von der Idee, hier vom Begriffe bestimmt wird, daß die beiden von menschlichen Werken dargebotenen Formen, — wir nannten sie organisch und unorganisch belebt, — einen gemeinsamen Gegensatz, die Formlosigkeit schlechthin, zulassen. Das Wesen derselben ist Negation der Technik. Das Werk ist dann unverständig, mithin auch unvernünftig, da die Idee den Begriff nicht ausschließt, sondern in sich befaßt. Ungeschicklichkeit des Handwerkers, Willkührlichkeit der Phantasie bei dem Künstler bringen beide das Chaotische, Verwirrte, Formlose hervor. Um die ideelle Verwandtschaft des Handwerks mit dem schönen Kunstwerk anzudeuten, hat Göthe ganz zweckmäßig vorgeschlagen, den letztren Ausdruck fallen zu lassen, und nur *strenge* Künste von *freien* Künsten zu unterscheiden.

Wenn nun, nach allen hier ausgesprochnen Sätzen, Form und Idee in dem Kunstwerke in so vollständiger Durchdringung zugleich vorhanden sind, daß die ästhetische Kritik sie zu trennen keine Befugniß zu haben scheint, so ergiebt sich sogleich, daß sie, anstatt das Kunstwerk wie eine Leiche zu anatomisiren, vielmehr es, wie die Physiologie den Menschen, als Lebendigkeit aufzufassen hat, womit aber zugleich gegeben ist, daß die Anatomie als Mittel und Träger für jene höhere Betrachtung dienen werde, gerade, wie der Verstand sich zur Vernunft dienstbar verhält. Die Beurtheilung des Werks setzt dessen erfolgte *Wirkung* voraus, deren sich vollständig bewußt zu werden, der Mensch durch seinen Wissenstrieb aufgefordert ist. Die Frage darnach, wie das Kunstwerk auf den Menschen wirke, liegt mithin jetzt zunächst vor.

Diese Wirkung geschieht unmittelbar, wie auch die Arbeit des Künstlers als ideale, mithin unmittelbare bezeichnet wurde. Wie nun aber dieses unmittelbare Thun des Künstlers

das Moment der Arbeit, mithin der Mittelbarkeit schon in sich befaßt, so bleibt jene Wirkung gleichfalls nicht eine unmittelbare, sondern fordert die Arbeit des Denkens heraus, welches sogleich dialektisch verfährt, indem es Idee und Erscheinung trennt, mit einander vergleicht, und wieder kombinirt. Begeisterung erzeugte das Ideal, und belebte die Arbeit des Künstlers, wodurch sogleich der Zustand der höchsten Freiheit sich selbst in den der Nothwendigkeit begab; Begeisterung erzeugt wieder zunächst das Werk in dem, dessen Sinnen es dargeboten ist, und läutert sich dadurch, daß er mittelst des Gedankens sich selbst wieder das in dem Werke ausgesprochene Ideal zu eigen macht. Liebe, der absolute Quell aller Begeisterung, begründet mithin das wahre Verhältniß des Kunstwerks zum Menschen; jedes andre solche Verhältniß ist ein gleichgiltiges. Die Wirkung, weil sie unmittelbar auf die Sinne sich bezieht, ist zunächst sinnlich, mithin Genuß; wir machen in diesem Genusse eine Erfahrung, deren sich der Verstand bemächtigt, um den darin überlieferten Begriff festzuhalten, aber die Phantasie, die treue Botin der Liebe, duldet diese Trennung nicht, sondern hält vielmehr das Kunstwerk für den Schatz des menschlichen Gemüthes als Ideal fest. Als solches wird es nicht blos erfahren, oder begriffen, sondern erworben, d. h. sein innerstes Leben strömt über in das des Empfängers. Die absolute Wirkung des Kunstwerks ist die, daß dasselbe erlebt wird. Diese Bereicherung setzt jene Unmittelbarkeit der ersten Beziehung zu dem Werke als nothwendigen Anfang voraus, gerade wie die Vernunft die Liebe voraussetzt. Wem diese fehlt, der versenkt sich nicht in das Werk, das vielmehr neben ihm in seiner Eigenlebigkeit besteht, ohne sein Leben ihm jemals mittheilen zu können. Bei Weitem die Meisten fassen den ersten Genuß eines Kunstwerks nur als sinnliches Moment, Viele nur als Stoff für den Gedanken, Wenige empfangen in dem ersten Keime sogleich die künftige Frucht. Daß Jugend häufig für Schönheit genommen wird,

ist bekannt, daß aber eben so oft der Reiz der Neuheit mit der Macht wirklicher Belebung verwechselt wird, sehen nur Wenige ein, weil sie nicht begreifen, daß der Geist seinem Wesen nach Leben ist, und in seiner concreten Erscheinung, als einzelne Lebendigkeit die Bestimmung hat, wieder in Leben verwandelt zu werden, etwa, um ein naheliegendes Gleichniß zu brauchen, wie die verschiedensten Nahrungsmittel in Blut. Das Neue an sich regt an, und bleibt trotz der scheinbar erregten Theilnahme dem Subject etwas Aeußerliches, das hierauf durch Gewohnheit Gleichgiltigkeit, Ueberdruß, Ekel erwecken wird. Diejenige Erfahrung, welche in sich den Keim der Lebendigkeit hatte, die also von der Liebe getragen war, nimmt den entgegengesetzten Verlauf, und zwar in der bereits aufgezeigten Weise, indem sie vom Gefühl zum Gedanken und zur Gesinnung den Weg findet.

Die Natur des Kunstwerks, und der menschliche Geist, der aus ihr Nahrung schöpft, begründen einen stetigen Prozeß der Gegenseitigkeit. Der Kunstgegenstand dringt ein auf den Geist, und ergreift diesen, damit er ihn festhalte und sich aneigne; die Wirkung der Kunst kann sich nur erfüllen, indem sie die gesammte Thätigkeit, die Energie seines Seelenlebens hervorruft, und diese auf solchen Ruf sich selbst befreit, eine Befreiung von den Banden seiner selbstischen Willkühr, welche der Mensch zugleich dem Kunstwerke und sich selbst verdankt. Auch auf diesem Gebiete ist die Passivität nur Anfang und Bedingung des Erlebens, nicht dieses selbst; es handelt sich hier gleichsam um ein Geschenk, dessen Annahme dem Menschen freisteht. Betrachten wir diesen nun als Glied der Menschheit, und das einzelne Kunstwerk als Glied der gesammten Kunstwelt, so erhalten wir eine höhere Beziehung, woraus die philosophische Idee in ihrer vollen Reinheit uns entgegenstrahlt. Die Geschlechter der Menschheit kommen und vergehen nicht, ohne in ihren Beiträgen zu der großen Kette der Kunst zu dem ihnen nächstfolgenden Geschlechte zu reden.

In allen ihren Ringen bildet diese Kette den stetigen Ausdruck menschlicher Geistesbildung, und zwar den vollständigsten. Die Zwecke der Geschlechter wechseln, und mit ihnen die Werke, die Mittel, wodurch nützliche Zwecke erreicht werden sollen, so zwar, daß diese Werke nicht, wie die Kunstwerke in ihrer Abgeschlossenheit belassen werden, sondern daß die in der Geschichte rastlos fortwirkende Idee des Guten sie selbst nur wieder als Mittel zu neuen Zwecken aufnimmt, und weiter verwendet. Das Kunstwerk an sich hat dagegen monumentalen Sinn, welcher, wie die Memnonssäule den Sonnenstrahl, den Blick des menschlichen Geistes erwartet. Stumm, oft für Jahrhunderte, fängt es erst, wenn die Zeit dazu gekommen ist, wieder zu erklingen an. Und wann ist es dazu Zeit? Unstreitig sobald die an dem Werke in wechselnden Geschlechtern vorüberwallende Menschheit eine Bildung, einen Zustand mitbringt, verwandt jenem, aus welcher das Werk geboren wurde; dann ist die Möglichkeit gegenseitiger Beziehung wieder eingetreten, ein menschlicher Zustand, der die Befruchtung durch das Kunstwerk zuläßt. Während alsdann Werke der Wissenschaft allein zum Gedanken reden können, feiert das Kunstwerk den Triumph als lebendiges Spiegelbild einer geistigen Epoche durch unmittelbare sinnliche Macht zu wirken, und mittelst derselben seinen Inhalt dem späten Geschlechte zu überliefern. Ein Gespräch zwischen diesem und dem Genius der Vergangenheit entsteht, von ungleich höherer Lebendigkeit, als jenes mit dem nur in der Sprache niedergelegten Wissen, das in der Welt des reinen Gedankens verbleibt; eine unmittelbare Einwirkung der Vergangenheit auf die Gegenwart, damit diese von jener nicht nur erfahre, sondern sie erlebe und in sich für den Zweck der Zukunft aufnehme.

So erhaben ist die Bedeutung der Kunstgeschichte, daß sie wirklich den unmittelbarsten Ausdruck des geschichtlichen Geistes enthält. Wenn man nun aber die lange chronologische Reihe von Kunstwerken, die Reihe von Thatsachen woraus die

Kunstgeschichte besteht, überschaut, so kann der Aesthetik an deren Aufzählung für das Gedächtniß, an der Fülle des von Jahrtausenden gesammelten Vorraths nur in sofern etwas liegen, als dieses Mittel die in den Werken aufbehaltene Geschichte des Ideals erkennen läßt, eine Erkenntniß, welche das Lebensprinzip der Wissenschaft ausmacht. Ohne antiquarischem Fleiße, und ernster Strenge in der Sonderung der Thatsachen zu zürnen, erkennt sie dieselben vielmehr als nothwendige Voraussetzung an, denn die Philosophie wird vor dem Verstande lächerlich, sobald sie die Geschichte in ihrer eigenthümlichen Bedeutung, nämlich in der, daß sie vor dem Wissen ein Geheimniß in sich verbirgt, welches im Wesen der Idee selbst enthalten ist, nicht anerkennt. Ohne über dem Mangel aller endlichen Dinge, daß Anfang und Ende derselben in Dunkel gehüllt bleiben, zu verzagen, arbeitet die Aesthetik dahin, in den schwankenden und wechselnden Erscheinungen der Kunst das geschichtliche Leben des Ideals für die Erkenntniß festzuhalten, und wird, weil in dem Parallelismus mancher durch Jahrhunderte getrennten Bildungsepochen die Sympathie für einzelne derselben auch Seitens des Aesthetikers geradezu wieder nothwendig eintritt, — so unabhängig von solcher äußeren Bestimmtheit viele Philosophen auch zu sein vorgeben, — sie wird damit selbst Geschichte; hat doch jedes philosophische System nur die Aufgabe, das Bewußtsein seiner eignen Zeitepoche auszusprechen, auf daß eine spätere damit wie der Erbe des Huts in der Gellert'schen Fabel verfahre. Die enge Verwandtschaft der Systeme einzelner deutscher Philosophen mit altgriechischen nachzuweisen, ist hier nicht erforderlich, der Einfluß dieser Verwandtschaft auch auf die Art der Kunstbetrachtung ergiebt sich aber schon aus dem Umstande, daß religiöse Weltansicht, Auffassung der göttlichen Idee für alle einzelnen Disziplinen, mithin auch für die Lehre von der Kunst maaßgebend sein mußte. Und wenn man wieder sich an den prophetischen Charakter der Kunst, an

den Umstand, daß deren Blüthe bei allen Völkern der der Philosophie vorherging, erinnert, so wird man genöthiget, zuzugeben, daß auch die unmittelbare Einwirkung der Vergangenheit auf die Gegenwart in der Kunst geschehen mußte, bevor in der Philosophie eine gleiche Gegenseitigkeit möglich war. In der That haben die Systeme Schellings und Hegels die Begeisterung Deutschlands für antike Kunst zum Vorläufer gehabt, einen Zustand fast schwärmerischer Bewunderung, der später tieferer Einsicht, genauerer Erkenntniß Platz gemacht hat, ohne deswegen in seinem eigenthümlichen Werthe ersetzt zu werden. Jene Begeisterung hatte auf die christliche Weltanschauung eingewirkt, und ließ folglich auch die griechische Philosophie den christlichen Philosophen in frischem Morgenlichte erscheinen.

Bevor die Grundzüge der Geschichte des Ideals gegeben werden können, ist nun noch eine andre Untersuchung zu erledigen. Da das Ideal selbst auf die Idee zurückgeführt werden muß, so liegt der Geschichte des Ideals die der Idee, oder der Erscheinung die Geschichte des Gedankens unmittelbar zum Grunde. Abgesehn aber von der historischen Entwickelung der Idee des Schönen, ist in derselben, durch Bedingungen wovon die menschliche Natur nicht loskommt, ein Unterschied, welcher in der concreten Wirklichkeit sich fortdauernd geltend macht, nothwendig gesetzt. Die Kunstwelt weiset ihn in ihren Erscheinungen als einen ewigen Unterschied, nicht etwa als einen nur im Verlaufe der Geschichte periodisch erscheinenden auf, wir nennen ihn einen ewigen, weil in allen geschichtlichen Zeiträumen die Menschen eben an ihre menschliche Natur gebunden sind. Um diesen Unterschied zu begreifen, wird die Psychologie abermals das sicherste Hilfsmittel darbieten, wie dieselbe uns bereits bis zur Idee des Schönen selbst geleitet hatte. Die Wirkung der Kunst auf den Menschen im Allgemeinen war uns die Befreiung von den Schranken, die seine Selbstsucht, daher seine Willkühr um ihn gezogen hatte, so daß

er, der sich frei wähnte, vielmehr unfrei, sein eigener Sklave blieb. Der Blitz der Idee, der in und mit dem von dem Kunstwerke in seiner Seele entzündeten Kunst-Ideale ihn erleuchtete, führte ihn aus der Nacht zum Tageslichte. Zum Erstenmale glücklich, ist sein Selbstgefühl ein höheres, ein Gefühl Gottes geworden. Nach erfolgter allgemeiner Untersuchung dieses erhöhten Zustandes gehen wir nun daran, die in der Idee des Schönen enthaltenen Unterschiede mittelst der an jenem erhöhten Zustande selbst bemerklichen Verschiedenheit aufzusuchen. Die dem Schönen verdankte Entzückung, die Wirkung der Kunst behält ihre absolute Bedeutung, wenn wir gegenwärtig diese erhöhte Zuständlichkeit in einen wichtigen Gegensatz zerlegen. Eben so wenig verliert die Idee des Schönen dadurch etwas an ihrer Einheit, daß eine tragische und komische Schönheit in der concreten Wirklichkeit unterschieden werden müssen.

V.

Das Erhabene und Rührende.

Die menschliche Empfindung, welche sich mit dem ersten Schrei des Kindes äußert und sofort, wie im vorbereitenden Theile gezeigt worden, in den Gegensatz der Lust und Unlust zerfährt, ist endlich auf dem vernünftigen Standpunkte wieder zur Einheit eines höheren Zustandes geworden. Hier ist von der Trennung des Schmerzes und der Freude nicht weiter die Rede, und die Idee des Schönen zeigt einen Zustand auf, der die Versöhnung beider Seiten der Empfindung vollzieht. Allein auf jenem idealen Zustande vermag sich der Mensch, seiner mit dem Moment der Endlichkeit behafteten Natur nach,

in der concreten Wirklichkeit niemals zu halten. Schmerz und Freude bemächtigen sich seiner, ehe er sich dessen versieht, auf dem Wege nach jener idealen Höhe, selbst der Philosoph muß jeden Augenblick diese Nothwendigkeit an sich selbst erfahren. Sobald nun der Künstler es übernimmt, in irgend einem den Sinnen zugänglichen Stoffe die Idee des Schönen zur Erscheinung zu bringen, so ist der erste Tribut, den er seiner menschlichen Natur darbringt, der, daß durch das von ihm hervorgebrachte Kunstwerk ein Seelenzustand in dem Genießenden erzeugt wird, welcher, sei dies noch so wenig, sich entweder mehr zum Schmerze oder mehr zur Freude hinüberneigen wird. Oft ist die Schwankung des Züngleins in der Waage sehr beträchtlich, oft unmerklich, genug, es erlebt die Idee des Schönen in Folge dieser Doppelheit der Kunstwerke, in denen sie Erscheinung wird, ihre erste Theilung, sie zerfällt in die Idee des Tragischen und des Komischen. Schon der sinnliche Ausdruck der Idee in der Kunst enthält den Beweis dafür, daß das tragische Ideal eben sowohl als das komische von dem Schönheitsideal abstamme. Beide, indem sie nach diesem gemeinschaftlichen Ziele streben, legen die Neigung sich zu versöhnen an den Tag. Für den Begriff ist zunächst die Feststellung des Unterschieds erforderlich.

Wie viel muß mit den Empfindungen des Schmerzes und der Freude vorgehen, bevor dieselben zum Gefühle des Tragischen oder des Komischen werden! Das Gefühl des Unangenehmen und Angenehmen, Verdruß und Zufriedenheit, Betrübniß und Heiterkeit, Ernst und Scherz sind sinnliche Momente des wechselvollen täglichen Lebens, die durchaus nichts Ideales an sich zu haben brauchen. Mit dem Ausbruche der Leidenschaft erst beginnt ein künstlerischer Zustand, wenn nämlich der Boden der Alltäglichkeit verlassen ist, und die Welt im Farbenlichte des erhöhten Gefühles wie durch ein zauberisches Prisma erleuchtet scheint. Der Mensch, in solchem erhöhten Zustande, giebt handelnd eben so Stoff zu Kunst-

werken, als er diesen eben seinen Zustand verdanken kann; die Leidenschaft, die in Thaten sich ausspricht, die Begeisterung, die ein Kunstwerk in uns entzündet, sind einander nahe verwandt. Die Leidenschaft ist die Wurzel der Begeisterung. Der Künstler, der diese empfindet, ist erst durch jene hindurch gegangen, die Wirkung seines Kunstwerkes begeistert indem es die Leidenschaft entzündet, aber indem es diese zugleich beschwichtigt.

Das tragische Ideal verhält sich zum komischen als reiner Gegensatz. Jenes beugt unser Selbstgefühl, um es dann wieder zu erheben, dieses steigert dasselbe zuerst, um es zuletzt wieder herabzustimmen. Auf den ersten Blick erscheint dies vermuthlich Manchem ungegründet. Aus einem Trauerspiele geht man ja betrübt, heißt es, aus einem Lustspiele fröhlich nach Hause. Diesem Einwande ist nun mittelst der Wissenschaft zu begegnen. Es kann dies nur geschehen, und die Wahrheit des aufgestellten Gegensatzes einleuchten, indem wieder die Bestandtheile des Tragischen und des Komischen aufgesucht werden, und dadurch das Verständniß beider Ideen hervorgebracht wird. Denn schon von Ideen, die der allgemeinen Schönheitsidee untergeordnet sind, dürfen wir reden. Wir sehen, daß wir mit jener allgemeinen nicht ausreichen. Zu der Idee des Tragischen und Komischen sind wir von der allgemeinen Idee des Schönen, die sich uns mittelst der Metaphysik ergab, herabgestiegen; es wird sich zeigen, daß auch von diesen beiden jede einem Dualismus unterworfen ist, der als die Bedingung ihrer idealen Existenz, durch die Kritik als in ihr nothwendig gesetzt, entdeckt wird. Diese Untersuchung, zuerst mit dem Tragischen vorgenommen ergiebt, daß zwei Momente in demselben enthalten sind, die sich als Gegensätze zu einander verhalten. Wir bezeichnen sie sogleich als das Erhabene und das Rührende, und unterwerfen zuerst das Erhabene einer genaueren Betrachtung, um dann zu der höheren Idee, worin es sich mit seinem Gegensatze vereinigt,

zurückzukehren. Es wird sich auf diesem Wege als Ergebniß die Bestätigung jenes früheren Satzes, jedes Allgemeine werde nur durch die besonderen Gestalten begriffen, worin es erscheint, einfinden.

Wir können nun auch wieder das Erhabene, wollen wir dessen Begriff gewinnen, nicht in seiner Allgemeinheit belassen, sondern müssen es in seinen besondern Erscheinungen aufsuchen. Es tritt hier zunächst eine Analogie mit der Idee des Schönen hervor, die wir in der Natur und der Kunst in verschiedener Art ausgesprochen fanden. Wir finden auch das Erhabene in beiden Erscheinungen. Das Gemeinsame derselben ist, daß das Selbstgefühl des Einzelnen dadurch gebeugt wird. Dies geschieht eben sowohl durch das Erhabene, wie es in der Natur erscheint, als durch Dasjenige, welches das Geistesleben uns offenbart. Hiermit ist der nächste Gang der Untersuchung angegeben, welche mit dem Erhabenen in der Natur zu beginnen hat.

Wo die Natur uns einen erhabenen Gegenstand aufzeigt, ist es zunächst nur ein sinnlicher Eindruck, der dadurch hervorgebracht wird. Der Mensch vergißt es für gewöhnlich und zu seinem Glücke sehr leicht, daß er ein schwaches, hinfälliges Wesen ist, daß ungeheure, seiner physischen Kraft überlegene Kräfte ihn umgeben, zu seinem Glücke, sage ich, denn wenn er dessen in jedem Augenblicke seiner Existenz sich bewußt würde, so könnte er weder einen frohen noch glücklichen Augenblick erleben, seine Thatkraft wäre gebrochen, sein Muth gesunken; er käme aus dem Zittern und Bangen nicht heraus. Darin liegt, daß das Gefühl, welches dem des Erhabenen zum Grunde liegt, die Furcht ist. Diese ist bei dem Kinde am leichtesten erregbar, und am Stärksten an sich, weil einmal das Kind in seiner überwiegend sinnlichen Existenz blos sinnliche, also körperliche Kraft, nicht die geistige, den Muth kennt, und dann, weil viele Gegenstände ihm neu, fremd, mithin unheimlich und gefährlich vorkommen müssen,

bis seine Denkkraft eine hinreichende Masse des Wissens, die ihm den unnützen Wahn benehmen könnte, erzeugt hat. Aus diesem Grunde sucht das Kind andre Menschen auf, und mag nicht allein sein, denn seine Hülflosigkeit fühlt es, ohne davon zu wissen, mithin will es Hülfe in der Nähe sehn. Die Einsamkeit ist der erste Grund der Furcht. Er macht sich sogar bei Thieren, die viel um Menschen sind, bei den Hausthieren, besonders bei den Hunden, auch bei reissenden Thieren, welche gezähmt werden, geltend. Die Einsamkeit wird dem Menschen fürchterlich, je größer der Raum ist, der ihn umschließt. Hier wirkt das größere Maaß so sehr, daß es selbst bei dem Erwachsenen dies Gefühl der Furcht zur Folge hat, und zwar vorzugsweise bei dem Ungebildeten, dem, der das Denken am Wenigsten ausgebildet hat, wenn nicht etwa wieder die Gewohnheit, die dem Menschen ihrer Natur nach das Denken so oft erspart, es auch hier etwa ersetzt. Dem Erwachsenen auch ist Einsamkeit in einem großen Gewölbe zuerst schauerlich, unheimlich, er hat ein Gefühl der wenigstens verkappten Furcht. Eben so entsteht dieses Gefühl in einer weiten öden Gegend, welche so weit das Auge reicht keinen Menschen, oder gar etwa kein thierisches Leben erblicken läßt; weshalb, um einen Blick in die Kunstwelt zu werfen, eine Landschaft, die gar kein lebendiges Wesen als Staffage zeigt, etwas Melancholisches an sich trägt. Noch stärker wird dieser Eindruck auf dem Meere, wenn ein Einzelner im leichten Nachen nur Himmel und Wasser, also die größte Einförmigkeit der elementarischen Erscheinungen um sich sieht. Da nun der Mensch von der Außenwelt nicht blos durch den Sinn des Gesichts, sondern auch des Gehörs erfährt, so wächst das Gefühl der Einsamkeit durch die Stille. Auch der Laut belebt, und kann die Furcht mildern. Der Schrei eines Vogels über dem Wasser, der Ton einer Orgel in weiter leerer Kirche, ja, das Flüstern in den Baumwipfeln, thut Außerordentliches. Von Gefahr braucht gar nicht die Rede zu

sein, jenes der Furcht entstammende Gefühl besteht ohne den Gedanken ihrer Möglichkeit. Es pflegt den Menschen daran zu erinnern, daß ein Theil seines Selbst übersinnlicher Art sei, und erhebt so die Seele zu dem Unsichtbaren, der von dem Einsamen und Hülflosen am Leichtesten gefunden wird, — der alte Spruch bewährt sich: Timor facit Deos.

Die Furcht wird ferner auch bei keiner Einsamkeit durch Gegenstände von riesenhaften Verhältnissen, welche die Gränzen der körperlichen Natur des Menschen ins Bewußtsein rufen, hervorgebracht. Ein Kind zittert vor einem sehr großen Menschen, besonders wenn dessen menschliche Gestalt verhüllt ist; ein Erwachsener wird vor einem tiefen Abgrunde schwindelnd; auch das Ohr läßt diese Furcht empfinden, denn das Kind bebt vor einem dumpfen Geheule, der Erwachsene eben so vielleicht vor dem Donner. Sie entspringt naturgemäß aus Nähe wirklicher Gefahr, z. B. vor einem reissenden Thiere, vor einer vorgehaltenen Pistole, die man für geladen hält, und dann ist sie eine Folge des Schrecklichen. Der Schreck hängt mit der Plötzlichkeit der Erscheinung zusammen, verliert bei der Dauer der Gefahr an Macht, und kann zur Furcht zurücksinken; er lähmt, während diese nur zittern macht, er erzeugt z. B. Nervenschlag, diese aber Krämpfe. Das Schreckliche ist nur ein Extrem des Furchtbaren.

Diese psychologischen Zustände sind sehr nahe verwandt mit dem, welcher durch das Erhabene hervorgerufen wird. Furcht und Schreck versetzen den Menschen in einen leidenschaftlichen Zustand, der sich zum Gefühle des Erhabenen verklären kann, und dann erst in das Gebiet der Aesthetik gehört. Alle die angeführten Erscheinungen verlieren an ihrer furchtbaren Macht, sobald die Thätigkeit der Seele ihrem Eindrucke entgegen zu arbeiten begonnen hat, und erhöhen dann das gebeugte Selbstgefühl, das sich zusammenrafft, um dem Eindrucke nicht zu erliegen. Ein gewisses Gleichgewicht zwischen dem Gegenstande und dem empfindenden Subjecte

wird hergestellt, und bewirkt die Anerkenntniß jenes mächtigen Unterschiedes zwischen den physischen Verhältnissen des Menschen und des Gegenstandes. Die Bangigkeit, die Furcht, wird mittelst jener Erkenntniß beruhigt, und zur Bewunderung veredelt, die bei niedriger Ausbildung der geistigen Kräfte auf dem Standpunkte des bloßen Staunens verbleibt. Als näheres Merkmal des Erhabenen stellt sich nun die Einförmigkeit, das Zurückdrängen aller Mannigfaltigkeit durch überwiegende Einheit heraus. Die bloße Masse schon in der einfachsten Form bringt diesen Eindruck hervor; die ununterbrochene Reihe hoher Berge, der unübersehbare Spiegel des Meeres, eine zahllose Menschenmenge auf weitem Platze, ein langes einförmiges Geräusch des Windes oder der Wellen, mit einem Worte die scheinbare oder doch dieselbe anstrebende Unendlichkeit eines endlichen, sinnlichen Stoffes. Der Schauer, den diese Mahnung an ein Unendliches in den Gliedern des Menschen hervorruft, liefert den Beweis für das, was oben von dem gebeugten Selbstgefühle gesagt worden ist; er ist von dem Schauer der Furcht wesentlich verschieden, indem dieser beharrt, jener vergeht. Was einmal Furcht erregt, schließt den ruhigen Eindruck der Erhabenheit vollständig aus; was den Schauer der Bewunderung in uns hervorruft, unterscheidet sich von jenem durch eine geistigere Macht. Der Uebergang beider Schauer mag freilich oft allmählich und sehr unmerklich Statt finden. Das Erhabene jedoch, das unmittelbar uns mit Bewunderung erfüllt, erhält uns auch eine gewisse Zeit hindurch in diesem Zustande, und bedarf keiner Läuterung mehr. Wirkliche Gefahr kann einen Augenblick Schreck, Furcht erregen, zur Bewunderung läßt sie gar keine Zeit, sie erweckt den geistigen Widerstand in der Form des Trotzes und Muthes; dunkle Ahnung von Gefahr lag der Furcht des Einsamen zum Grunde; an sich unbegründet, muß sie vergehen und giebt, wie gezeigt ward, der Bewunderung Raum; frei tritt diese ein, wenn die menschliche Natur

bei vollem Einklange geistiger und leiblicher Kräfte den Eindruck empfängt. Der Schauer findet sich, ohne daß eine Spur von Furcht eingetreten wäre, wenn wir den Mont-blanc, oder die ägyptischen Pyramiden betrachten. Man hat von einer negativen und positiven, von einer mathematischen und dynamischen Erhabenheit gesprochen, Unterschiede, welche zur Aufklärung des allgemeinen Begriffes nicht wesentlich beizutragen scheinen. Dagegen ist nunmehr derjenigen Erhabenheit einige Aufmerksamkeit zu schenken, die sich nicht in der Natur sondern in menschlichen Gedanken und Handlungen uns gegenüberstellt.

Die Erhabenheit der Natur verliert durch Vergleichung an Ansehn, und Wirkung. Alles, was ihr angehört, hat seine Gränzen, und kann nicht mehr jene Wirkung auf uns vollständig ausüben, wenn wir die Gränze, mithin das Moment der Endlichkeit in unser Bewußtsein aufgenommen haben. Was der Sinnenwahrnehmung verfällt, unterliegt jenem Gesetz. Das Unendliche nehmen unsre Sinne nicht wahr, aber unsre Gedanken bestreben sich, es zu fassen, und verleihen ihm seine Existenz, indem sie es schlechthin als den Gegensatz des Endlichen, als Ewiges dem Vergänglichen gegenüberstellen. Für unser Denken behält es immer jene abstracte Natur; mittelst unseres Gefühles geben wir ihm seinen positiven Werth, durch den Glauben haben wir seiner Existenz uns vergewissert. Für das Fühlen hat das Unendliche nichts Unheimliches, Fürchterliches, wohl aber für das Denken, weil dies seiner Ohnmacht unerwartet hier inne wird, und der Gedanke des Unendlichen ruft mithin jenen selbigen Schauer in unsern Nerven hervor, den sonst eine sichtbare, eine sinnliche Erscheinung zu erzeugen vermochte. Der Mensch weiß sich als Einzelwesen, und bebt vor dem Begriffe des Allgemeinen, das er doch immer wieder als ein Einzelnes aufzufassen strebt. Dieser Schauer würde nur mit der Vernichtung des Menschen enden, wenn das Denken selbst seine vernünftige Natur nicht

geltend machte, welche auf die Selbstbeschränkung als einen freien Act zur Erhaltung der Persönlichkeit dringt. Wir haben denn also als den Gipfel aller Erhabenheit den Gedanken Gottes zu betrachten. Gewiß, alles sinnlich Erhabene verliert durch Wiederkehr, durch Vergleichung; dieses geistig Erhabene behält seine Wirkung. Der Gebirgsbewohner wird gleichgiltig gegen die erhabenen Naturerscheinungen, die ihn umgeben, bis er selbst aus ihrer Nähe sich entfernt und in der Erinnerung ihre Macht desto gewaltiger hervorbricht; der Gedanke aber eines Unendlichen ist der Gewohnheit nicht unterworfen, weil der Mensch nur ein gewisses Maaß seiner Dauer ertragen kann, und immer wieder kraft des in ihm gesetzten Bedürfnisses in diejenige Sphäre, worin er mit den Verstandeskategorieen ausreicht, zurückflieht. Nur das Schreckliche, das jener Gedanke für Denjenigen hat, der sich mit seinen Geisteskräften an die Sinnenwelt anklammert, wird durch die Vernunft, die allein des Gedankens, den sie hervorgebracht, auch mächtig wird, beseitiget, und verwandelt sich in jenen Ernst, der mit feierlicher Stimmung die ganze Seele erfüllt. Hier erst kann nun also von dem Ernst des Todes die Rede sein, dessen Erscheinung in der Natur immer nur schrecklich ist, erst in der Verbindung mit dem Gedanken eines Unendlichen, das dem nothwendigen Loose alles Vergänglichen gegenübertritt, seine Furchtbarkeit verliert. In dem Gedanken des Todes, der als Unvermeidliches gewußt, als ein allgemeines Loos, das unserer Persönlichkeit, unserm Selbst als einem Einzelwesen feindlich erscheint, in diesem Gedanken ist also der eines Unendlichen auf uns selbst, der Gedanke der Unsterblichkeit auf uns, die wir sterben müssen, bezogen. Die Todesfurcht weicht nunmehr dem Gefühle der höchsten Erhabenheit; ein Gefühl, das am Schlusse der ganzen Abhandlung vom Tragischen durch einen besonderen Namen festzuhalten sein wird.

Der menschliche Wille, die unermeßliche Macht, die

der Schranken der Endlichkeit spottend sich hin nach unendlichem Ziele richtet, diese höchste Thätigkeit der Seele, die den stärksten Widerstand gegen die Abhängigkeit setzt, dieses gewaltige Moment der Freiheit in der durch eiserne Nothwendigkeit festgehaltenen menschlichen Natur, gewährt einen nicht minder erhabenen Eindruck als jener Gedanke des Unendlichen, der ohne jene unbegränzte Macht des Willens weder jemals in eines Menschen Kopf entstanden, noch festgehalten worden wäre. Wir sehen diesen Willen in der That des Menschen, mag diese nun in Worten oder Handlungen sich aussprechen, zur Erscheinung gelangen. Der Redner, der den Sinn einer versammelten Volksmenge zu einem kühnen Entschlusse leitet, der Kämpfer, der gegen Hunderte einen Engpaß vertheidigt, erscheint erhaben. Es kommt hierbei zunächst noch gar nicht auf den Beweggrund an, der diese Person leitet; derselbe kann an sich verwerflich, jener Redner ein fanatischer Schwärmer, dieser Kämpfer ein verfolgter Räuber sein. Es ist das Furchtbare wiederum, das Schreckliche, das für einen Augenblick den Eindruck der Erhabenheit gewährt, die über die endlichen Schranken der menschlichen Individualität hinausgehende Macht, welche eine einzelne Persönlichkeit gigantisch ausdehnt. Im wahren Sinne des Wortes jedoch ist von allen Aeußerungen des Willens nur der sittliche Wille erhaben, also die Tugend. Einen Unterschied der Bezeichnung in dieser Hinsicht durch die Worte „erhaben" und „groß" zu machen, ist höchst mißlich, denn dieser letztre Ausdruck, von den Geschichtschreibern zur Bezeichnung einzelner historischer Personen gewählt, wird leider nur zu häufig ohne Rücksicht auf die Triebfedern der Thaten gewählt, worauf bei wissenschaftlicher Beurtheilung es mehr als auf den Erfolg ankommen müßte. Tugend ist ein Allgemeines, ist sittliche Vollkommenheit überhaupt, und wenn sie also in der Handlungsweise eines Einzelnen zur Erscheinung kommt, so befreit sie diesen vor unserm Blicke von der Unvollkommenheit, von der menschlichen

Schwäche, und erhebt ihn über unzählige Geschöpfe seiner Gattung. Wir wissen, daß Tugend Kampf kostet, und setzen, auch wo wir dessen Verlauf nicht sahen, denselben voraus. Sehen wir aber denselben, so wächst der Eindruck mit den überwundenen Hindernissen, mögen diese nun Gefahren oder Verlockungen sein. Der ausgezeichnete Muth des Kriegers, an sich nur ein höheres Maaß des Pflichteifers, die schwere Entsagung aus Pflichtgefühl, die Ausdauer in schweren Leiden liefern Beispiele für das Gesagte. Marcus Curtius, Mucius Scävola, Sokrates, Kolumbus, van Speyck sind gewiß erhabene Charaktere, doch auch mancher Leidende, der viele Jahre hindurch dem Tode mit philosophischer Fassung entgegenging, wie z. B. Christian Garve, ist dazu zu zählen. Ein erhabener Charakter kann das Recht auf diesen Namen durch eine einzige Handlung erwerben, denn eine große Fülle kann in einen Moment zusammengedrängt erscheinen, obgleich dann wie z. B. bei dem freiwilligen Opfertode des Marcus Curtius die Plötzlichkeit derjenigen Ruhe schadet, die das Erhabene als Merkmal so gern in Anspruch nimmt. Nicht anders kann diese Ruhe erreicht werden, als durch Gleichmäßigkeit und Dauer durch eine Reihe von Handlungen, den stetigen Ausdruck der Gesinnung, wo denn Erhabenheit in den Begriff der Würde, — ein Ausdruck auf welchen Schiller so viel gab, — übergeht. Man bewundert sie eben, ohne zu staunen. —

Nachdem die beiden Seiten des Erhabenen, die sinnliche und die geistige oder sittliche betrachtet worden sind, ist der Uebergang zu dem andern Ende des Tragischen zu machen, und zwar zu dem Rührenden. Dasselbe ist gewöhnlich von den Aesthetikern mit einiger Nachlässigkeit, nämlich beiläufig betrachtet worden, was durchaus unwissenschaftlich ist, indem es zwar mit dem Erhabenen dies gemein hat, daß es ebenfalls unser Selbstgefühl beugt, indem aber dies auf die ganz entgegengesetzte Art geschieht.

Um sogleich in helles Licht zu stellen, worauf der Unterschied beruht, zunächst dies: das Rührende verhält sich zum Erhabenen wie die Liebe zur Bewunderung. Wir geben uns dem Eindrucke des Rührenden hin; vor dem Erhabenen, man mag sagen, was man will, halten wir uns in einer gewissen ehrerbietigen Entfernung. Einem äußeren Zwange unterliegen wir in beiden Fällen, aber dem der Rührung gehorchen wir mit geringerem Widerstande, wir geben nach, ohne dies zu wissen; unser Widerstand aber unterliegt der Lähmung, die das Erhabene uns gleichsam auferlegt. So hat denn an dem im Zuschauer hervorgebrachten Eindrucke, näher an der Entstehung seines Affectes bei dem Erhabenen, das Object, bei dem Rührenden das Subject selbst den überwiegenden Antheil.

Das, was Rührung hervorbringt, zeigt sich ebensowohl in dem Kreise der Sinnenwelt, also in der Natur, als in der des Geistes und Gemüthes. Wenn die endlose Fläche des Meeres erhaben war, so bringt der von Bäumen begränzte Spiegel eines klaren See's eher die Stimmung stiller Rührung hervor; die tiefe Nacht, das helle Sonnenlicht des Mittags wirken gänzlich anders auf unsre Seele, als Morgen- und Abenddämmerung, oder gar das Mondlicht, dessen ungewisses Kolorit von jeher die Sentimentalität — ein für Rührung oft beliebtes Wort, — begünstigt hat, und in den Zeiten der Empfindsamkeit in deutschen und englischen Romanen eine Hauptrolle spielte. Weil sich der Mensch der Rührung lieber überläßt, als dem Genusse des Erhabenen, welches ihn unsanfter erfaßt, so ist der Mißbrauch sehr leicht für das weibliche Geschlecht gefährlich, für Männer nun gar entkräftend, da sie, Greise geworden, ohnedies über Geringfügiges zu weinen wohl leicht geneigt werden. Diese Thränen der Rührung bedeuten einen Schmerz, der schon versteckt etwas Wollüstiges mit sich führt. Die reine Bewunderung aber hat gar keine Thränen. Die sentimentale Betrachtungsweise der Natur war

den Hellenen fast ganz fremd, sie nahmen dieselbe, wie sie ist; wir Neueren legen etwas hinein, wir nämlich finden Etwas darin, das wir in uns tragen. Der kecke unbändige Kosack weint über ein kleines Kind, das sich geduldig von ihm auf den Arm nehmen läßt; er vergießt gewissermaaßen Freudenthränen, ohne doch zu wissen, was ihm eigentlich Glückliches begegnet ist. Die unbefangene Hülflosigkeit bricht seinen Trotz, seine Rauhheit, der Anblick der Schwäche rührt den Krieger, der den Tod nicht fürchtet.

Hiermit wäre denn also ein wichtiges Moment des Rührenden angegeben. Die Erinnerung an unsre Endlichkeit, unsre Schwäche bewegt uns. Das Bild des Todes als ein Bild des Friedens, der ununterbrochenen Ruhe nach bewegtem Leben übt den Effect der Rührung. Darum begünstigen wohl auch Abenddämmerung und Mondlicht, welche die scharfen Umrisse der Gegenstände verhüllen, eine ähnliche Stimmung. Einer solchen Erinnerung gegenüber übt das Gemüth Ergebung, es bekennt seine Schwäche freiwillig, nicht gezwungen, wie vor dem Erhabenen. Das weibliche Element unsrer Seele tritt hervor, die passive Macht, das Gemüthsleben, ein Umstand, woraus sich weiter erklärt, daß die weiblichen Tugenden mehr als die männlichen von rührender Wirkung sind. Solcher weiblichen Tugenden nämlich ist zwar auch der Mann fähig, nur sind sie die Hauptzier, ja die unerläßliche des weiblichen Geschlechts. Dazu gehört namentlich das Mitleid, eine Rührung, deren Anblick dieselbe auch wieder im Zuschauer erregt, die Verzeihung und Nachsicht, die stille Ergebung in ein hartes Loos. Letztre kann in der Form ausdauernder Geduld, wie die Nachsicht in der Großmuth, sich zum Erhabenen wieder emporschwingen, weil sie etwas Transitorisches zu sein aufhört, und Ausdruck der Gesinnung wird.

Bei dem Rührenden wie bei dem Erhabenen ist der Bezug unsres Selbst als eines Endlichen, Besondren, auf ein Unendliches, Allgemeines das gemeinschaftliche Moment,

worauf die Wirkung beruht. Jenes verdankt der Milde, dieses der Kraft seine Macht. Beider Wirkung kann plötzlich und allmählich geschehn, ja die Macht der Milde bedarf oft eines ganz kleinen Anstoßes, um, wie ein Schneeflöckchen eine gigantische Lawine bewegt, ein Felsenherz zu erschüttern. Darum durften wir sagen, daß beide verwandt seien, wie Liebe und Bewunderung; beide erobern und greifen oft in einander über. Es giebt besonders gewisse Erscheinungen, wobei dieses Uebergreifen recht sichtbar wird, wozu namentlich das Wunderbare gehört. Jemehr Einer ein Wunder als solches im Herzen anerkennt, jemehr er daran glaubt, desto mehr verliert es von seiner Furchtbarkeit, es erschüttert nicht mehr, sondern es rührt, denn er ergiebt sich freiwillig, nicht gezwungen dem Zugeständnisse, daß er etwas Uebernatürliches, das heißt, etwas nach den ihm bekannten Naturgesetzen nicht Erklärliches, Begreifliches vor sich habe. Er vermuthet also oder nimmt an, daß in die Sphäre der Endlichkeit, deren Gesetze er zu kennen meint, etwas über deren Gesetze Erhabenes, etwas Unendliches hereingebrochen sei. Um ein Beispiel aus der modernen Zeit zu wählen, welche die Wunder gern bezweifelt, so hatte die Choleraepidemie an sich etwas Wunderbares, da ihr Wesen, ihre Wanderung durch die Welt, ihr Kommen und Verschwinden vor dem menschlichen Denken, der Wissenschaft, etwas Geheimnißvolles behielt. So schrecklich ihre Verheerung war, so hat für fromme Gemüther dergleichen überhaupt nichts Furchtbares. Denn das Wunderbare leitet sogleich in die religiöse Sphäre über, dem Leichtsinnigen, der in dieselbe sich niemals mit seinem Denken und Fühlen begeben mag, kann, wenn es ihm ja begegnet, dasselbe nur furchtbar sein. Für die Kunst liegt hierin ein äußerst ergiebiges Motiv, wie z. B. Mozart's Accorde bei der Begegnung Don Juans mit dem steinernen Gaste beweisen können. Ganz nahe mit dem Wunderbaren verbindet sich denn auch das Feierliche, das auf die Menschen verschiedentlich, theils als Er-

habenes, theils als Rührendes wirkt. Wenn es zunächst überhaupt Sammlung der Seelenkräfte, also Ernst erzeugt, so ist dieser Zustand bei Manchen entweder so ungewöhnlich, oder so gewaltsam, daß sie sich selbst wie vernichtet vorkommen, wie Bauern, die, wenn sie Posaunen blasen hören, gleich an das jüngste Gericht denken. So relativ sind alle die angegebenen Bestimmungen, und wenn die Natur des Gegensatzes die getrennten Momente in einander überschlagen läßt, so erhöht dies die Schwierigkeit, jene streng festzuhalten. Es wird sich weiter unten zeigen, daß dieses Ueberschlagen der Gegensätze in einander in einem andern Gebiete, dem des Komischen von der höchsten Wichtigkeit ist. Vor der Hand ist diese Darstellung bereits von dem gewöhnlich betretenen Pfade sehr abgewichen, indem sie das Rührende und Erhabene als Gegensätze, allerdings relativer Art, d. h. in demselben Gebiete, nämlich dem tragischen fixirte. Man pflegt nämlich das Rührende nur als eine Abart oder niedere Klasse des Erhabenen zu betrachten, und hat eine gewisse Scheu dafür, weil sein Mißbrauch, die Empfindelei, die Kunst herabzieht. Der Mißbrauch kann nun dem Wesen der Sache nichts schaden. Das Extrem des Erhabenen ist einerseits, wie wir schon sahen, die Furchtbarkeit, andrerseits aber ist es die Langeweile, die Ermüdung. Das Rührende wird im Extreme weichlich, und schlägt sammt dem Erhabenen zuletzt ins Lächerliche über, von welcher Vernichtung des ganzen bereits abgehandelten Gebietes hier noch nicht die Rede sein darf.

Ueber das Rührende wie das Erhabene ist manches Irrige in vielen philosophischen Schriften zu finden, das seinen Ursprung von den in der Kantischen Zeit allgemeinen Ansicht herleitet, daß neben dem Schönen das Erhabene als dessen Gegensatz aufzufassen sei. Dies ist falsch. Der Engländer Burke, Kant, Schiller haben viele treffliche Bemerkungen über das wichtige Thema gemacht. Alle aber übersahen, daß das Erhabene, wenn es nicht schön ist, für die Kunst-

welt eben so wenig, als irgend ein Gegenstand niedrer Art zu brauchen ist. Unter den neueren Philosophen hat F. T. Vischer das bedeutende Verdienst, den erwähnten Irrthum in volles Licht gestellt zu haben. Dennoch bildet er, beiläufig gesagt, ebenfalls den absoluten Gegensatz zu dem Erhabenen nicht streng genug, indem er es dem Komischen gegenüberstellt. Diesem steht vielmehr das Tragische und folgerichtig dem Erhabenen nur das Lächerliche gegenüber.

VI.

Das Tragische.

Wir haben nunmehr die beiden Momente des Tragischen, das Erhabene und Rührende, kennen gelernt. Auch einzeln genommen finden sie, wie wir sahen, in der Kunstwelt ihren Platz. Ein gothischer Dom ist erhabener, ein Adagio rührender Art. Aber beide Momente haben ein Streben, sich zu vereinigen, und dies eben zu verwirklichen gelingt erst der tragischen Kunst, welche sich der Farben, Töne, des Marmors bedienen kann, aber erst in der Kunst der Gedanken, in der Poesie sich erfüllt. Die tragische Kunst braucht ferner menschliche Schicksale zu ihrem Motive, denn der Kampf des Endlichen mit dem Unendlichen, des Persönlichen mit dem Allgemeinen, worauf es bei ihr ankommt, und den die erhabene wie die rührende Erscheinung uns bereits ahnen ließ, dieser Kampf wird nicht von Naturgewalten, nur von Menschen durchgefochten. Es mögen jene die Seele noch so gewaltig erschüttern, noch so tief bewegen, erheben oder rühren, ein tragisches Interesse erregen sie dennoch nur, wo der Mensch mit ihnen in Verbindung tritt, denn in demjenigen,

was einen einzelnen Menschen angeht, ist die Gattung berührt, und jeder Einzelne vergleicht nothwendiglich sein eigenes Loos, seinen eigenen Zustand mit dem des Mitmenschen, auf welchen sein Blick gezogen wird.

Wir haben als Grundlage der Wirkung des Erhabenen die Furcht, als die des Rührenden das Mitleid bezeichnet, Seelenzustände, die, in ihren Anfängen rein sinnlicher Art, auf eine höhere Stufe gehoben zu den reineren der Bewunderung und Liebe verklärt wurden. Auch Aristoteles, der so dialektisch scharf zu trennen und den Bezug der Gegensätze herauszufinden weiß, nimmt als letzten Zweck der Tragödie an, Furcht und Mitleid zu erregen, jedoch, was wohl zu bemerken, dieselben auch zu reinigen. Diese Reinigung, jene in der Aesthetik so berühmte Katharsis, ist die große That des Künstlers, näher des Dichters, der, indem er sie zu leisten vermag, als Ebenbild Gottes dasteht, und sich über die wirren Getriebe menschlicher Leidenschaften und Schicksale aufschwingt, so daß sein Auge nicht blos deren Räthsel, sondern auch deren Sinn erschaut, und seine Thätigkeit Beides im Kunstwerke, im Gedichte zur Erscheinung zu bringen vermag. Trauriges erlebt Jeder, Tragisches Wenige, die eben dadurch über die Oberfläche der Menschheit emporgehoben werden; die Entscheidung darüber gebührt nur dem Künstler, und ein magnetischer Zug führt ihn zu jenen Wenigen, welche, wie er, sich auf idealen Standpunkt erhoben haben.

Es ist schon berührt worden, daß der Natur des menschlichen Willens gemäß ist, keine Gränzen noch Hindernisse anzuerkennen, vielmehr dadurch gereizt sein Ziel, seinen Zweck immer weiter hinauszudehnen, und in dieser Abneigung gegen alle Beschränkung sich eben für frei zu halten. Der Wille enthebt den Einzelnen seiner Besonderung und unterwirft den schwächeren eines Andern. In dieser allmählichen Ausbreitung seiner Herrschaft erreicht er endlich einen Punkt, wo entweder die Gränzen, welche dem Einzelnen von der Natur gesetzt sind,

oder die Uebermacht der vereinigten Willenskräfte mehrer Gegner ihm die Wirksamkeit abschneidet. Die menschliche Freiheit wird hier plötzlich auf eine grausame Weise an die Nothwendigkeit gemahnt, die sie nicht anerkennen wollte, und die dennoch eben so sehr Bedingung der menschlichen Natur ist, als die Freiheit selbst. Indem der Einzelne die Gränzen seiner Endlichkeit nicht anerkennen, und allein seine unendliche Natur geltend machen will, verwickelt er sich in einen Kampf, worin er zuletzt erliegt. Dieser Kampf ist die allgemeine Basis der tragischen Kunst. Der kühne Widerstand des Einzelnen gegen die Uebermacht begegnete uns bereits als ein erhabenes Moment, sein Untergang in diesem Kampfe macht dasselbe zum tragischen. Ist dieser Kampf nun ein blos physischer, kommen gar keine weiteren Motive des Kampfes in Erwägung, so gehört derselbe auf die erste, genauer die niedrigste Stufe des Tragischen. Es gilt davon ziemlich nur das, was von dem Schrecklichen, Furchtbaren gesagt worden ist. Soll sich die Kunst dieses Stoffes bemächtigen, so wird sie noch vieles hinzuthun müssen. Die Geschichte bietet ferner dergleichen Stoffe genug, worin das, was der Dichter zu jener Thatsache hinzuwünscht, schon enthalten ist. Der verzweifelte Kampf eines Räubers gegen einen Haufen Soldaten giebt mit seinem Tode den Eindruck eines unvollendeten Tragischen, der Untergang der Helden von Thermopylä den des vollkommnen; Zweck wie Veranlassung des Kampfes sind also für die Würdigung seiner tragischen Bedeutung die Hauptsache. Der Leidenschaft soll ein *sittliches* Motiv zu Grunde liegen.

Sobald der Kampf selbst zunächst geistiger Natur ist, steigt das tragische Interesse an den sinnlichen Erscheinungen, die er zur Folge hat, also an den Thaten des Kämpfers, dem die Aesthetik den Namen des tragischen *Helden* beizulegen pflegt. Er ist das tragische Ideal selbst. Jener Kampf kann einmal der des Geistes mit der Leidenschaft, also der des Individuums mit sich selbst, dann aber der mit fremden geistigen Mächten

sein; in beiden Fällen spricht er die Gränzen aus, die der Willenskraft des Einzelnen aufgenöthigt werden. Es heißt nunmehr, sein Schicksal oder Verhängniß habe ihn erreicht, und wenn man ihm Fehler, Schwächen u. s. w. nachweisen kann, drückt man es dahin aus: daß die göttliche Gerechtigkeit ihn getroffen habe. Gewiß ist, daß man sich ohne den vorhergegangenen Kampf für seinen Untergang gar nicht ästhetisch interessiren würde; jener erzeugte die Furcht, dieser das Mitleid, beide Momente seiner Erscheinung zusammen machten ihn erst zur tragischen Person. Wäre er siegreich aus dem Kampfe hervorgegangen, so bliebe er blos eine erhabene, keine tragische Persönlichkeit. Die Bedeutung des Kampfes, dessen ästhetische Nothwendigkeit sich herausgestellt hat, wächst, wie wir bereits sahen, mit seinen Zwecken. Hängt das Loos eines Volkes von dem Kampfe des Einzelnen ab, so steigt sowohl dessen Ansehn als unser Antheil, denn der Einzelne scheint mehr als ein Einzelner zu sein, ist erhaben über die Uebrigen. Halten wir nun gar die Ursache des Kampfes für eine gerechte, für eine sogenannte gute Sache, so sehen wir in ihm ein Ideal gekränkt, so wächst dieser Antheil am Untergange bis zum Schmerze, der mit einer den Genuß des Tragischen vernichtenden Unzufriedenheit gepaart ist; wir sprechen von Ungerechtigkeit der höheren Mächte, deren Willkühr der Held verfallen scheine, denn in ihrer Gewalt habe es gestanden, die irdische Unvollkommenheit auszugleichen, und wirklich bietet das tägliche Leben von dergleichen Ereignissen so viele, daß ähnlicher Unmuth in dem Einzelnen entsteht, der ganz seine ihn der Gesammtübersicht der historischen Fäden beraubende Stellung vergißt, und voreilig Gott selbst anklagt. In der Kunst ist der Schein solcher Willkühr sogleich so mächtig, daß er das tragische, mithin das ästhetische Interesse, näher die Schönheit, das Leben des Kunstwerks, aufhebt. Nothwendig soll der Untergang des Helden erscheinen, nicht als ein Werk der Willkühr; das oft unverständig angewandte,

gemißbrauchte Wort „poetische Gerechtigkeit" wird geltend gemacht. Was wird damit vom menschlichen Gemüthe verlangt? Der Untergang soll als Folge einer Schuld sich einfinden. Wo der herrliche Held menschlich gefehlt habe, will man erst wissen und danach seine Strafe abmessen. Jeder sieht leicht, daß hier Gefahr ist, aus der Aesthetik in die Ethik, oder, was dasselbe ist, aus der Poesie in die Prosa zu gerathen, allein eben so deutlich, daß in Aesthetik und Ethik die höchsten Prinzipien, kraft der Einheit der Idee, in einander aufgehen. Die Frage ist jetzt: Kann es nicht genug der Schuld sein, daß der tragische Held kein Maaß seines Willens kannte, also nur dessen unendliche Natur verwirklichen wollte? Muß er denn mit einer menschlichen Schwäche nothwendig behaftet sein, um Theilnahme zu erwecken? Mit diesen Fragen treten wir sogleich wieder in jene Sphäre, die bei dem geistig und sittlich Erhabenen bereits berührt worden ist. Wir stellen dabei das Besondre dem Allgemeinen, den Einzelnen der Gattung, den Menschen endlich Gott gegenüber, und wir können, ohne auf die Sätze der Religion einzugehen, über den so vielbestrittenen Punkt der tragischen Schuld zu keinem Urtheile gelangen.

Der Begriff der Schuld wird durch den, welchen man sich von der menschlichen Willenskraft macht, bestimmt; denn wer keinen Willen hätte, könnte überhaupt an nichts Schuld sein, wäre bloßes Werkzeug. Ist nun aber der Wille des Einzelnen frei, so ist er dem Willen Gottes gegenüber, der zugleich die Momente der Freiheit wie der Nothwendigkeit in sich faßt, für Alles verantwortlich, was er gegen diese allewige Gesetzlichkeit und Nothwendigkeit Anstrebendes will. Der Wille des Einzelnen, sagt man, ist nur insofern frei und ohne Verantwortung, als er das Nothwendige, das Vernunftmäßige will, nach Andern, insofern er auf das Gewissen hört. Beides aber, gemäß dem Willen Gottes, dem ewigen Gesetze, das auch den Größten unter den Einzelnen von dem Loose, Indi-

viduum zu sein, nicht befreit, gemäß dieser gleichzeitig freien wie nothwendigen Bestimmung, Beides gebietet die Selbstbeschränkung. Daß der passive Geist, auf seiner höchsten Stufe die Liebe, eben diese Selbstbeschränkung, die vernünftige Freiheit allein finden lehre, ist oben gezeigt worden. Hiermit ist die Wurzel der tragischen Schuld, wie sie die christliche Kunst anschaut, gegeben. Völlig abweichend ist dagegen der Begriff davon, den die antike Kunst darbietet; wofür der Grund in der Vorstellung des Alterthums von den göttlichen Dingen in seinem religiösen Bewußtsein gesucht werden muß. Hellas verehrte die starre Nothwendigkeit als Gottheit, die selbst nunmehr nicht die Macht der Vergebung hatte, weil ihr die Liebe fehlen mußte. Alle seine Götter verfielen wie die Menschen jener höchsten Gesetzmäßigkeit, die auch auf die Erde herüberreichend gerade die bevorzugten Sterblichen mit eiserner Hand erfaßte, und zwar in der Gestalt des unerbittlichen Schicksals, das sich mit Einzelnen noch dazu nur abgab, insofern sie einem bestimmten Geschlechte angehörten. Und wie konnten sich diese beklagen, da jenes unabänderliche Gesetz sogar über dem ganzen Olymp schwebte, und jeden der Götter in seiner Besonderheit festhielt. Wenn der Sterbliche sich nun zur Freiheit des Willens so weit verirrte, daß er, mit Herodot zu reden, den Neid der Götter reizte, schon dann war er schuldig, und mußte büßen mit seinem ganzen Geschlechte. Weiter aber erscheint allerdings die Schuld auch bei den Hellenen schon als Sünde, nicht blos als Ueberschreitung endlicher Gränzen. Die Sünde faßt der gläubige Christ als die That auf, die gegen Gottes Gebot ist; die gegen die Offenbarungslehre Gleichgiltigen als die That, welche von dem Gewissen gemißbilligt wird, Hegel als das Unvernünftige, das, welches als individuelle Willkühr die absolute Nothwendigkeit stört. Diese letztre Ansicht kommt der der Hellenen wohl am Nächsten; obgleich in vielen Tragödien derselben diese Nothwendigkeit so versteckt ist, daß wir für einen Augenblick den bloßen Zufall,

der uns an jenen „Neid der Götter" erinnert, zu sehen glauben. Ein Held, dessen Eltern schon etwa den Haß der Götter auf sich geladen, kann etwas scheinbar Unschuldiges thun, und der Knoten der Tragödie von seinem Untergange ist schon damit geschürzt. Ein solcher Held ladet also, wegen des schlimmen Verhältnisses seiner Abstammung, die Schuld leichter auf sich, als ein andrer es thun würde. Ungestraft bei tausenden von diesen bleibt die That, welche jenem die fürchterlichste Strafe zuzieht. Genau betrachtet, hat es in der christlichen Welt um die ererbten bösen Neigungen, Sinnlichkeit, Habsucht u. s. w. eine sehr ähnliche Bewandniß, als bei den Hellenen um die vom Fatum gleichsam gebrandmarkte Abstammung. Bei beiden ist der Begriff der tragischen Schuld zuletzt nur die subjective That, welche dort das Schicksal, hier den Zorn Gottes herbeiruft, obgleich bei der gewöhnlichen Beurtheilung des Alterthums man nicht daran denkt, sondern den Untergang des Helden an das Unglück seiner Geburt unmittelbar geknüpft zu sehen behauptet. Sophokles, der zwischen der Rauhheit des Aeschylus und der Weichheit des Euripides die schöne Mitte hält, und dadurch in unvergänglichem Glanze das Ideal der Aristotelischen Reinigung von Furcht und Mitleid repräsentirt, liefert die besten Beispiele. Namentlich die subjective Schuld seiner Helden z. B. des Oedip, als aus Mangel an Selbstbewachung erwachsen, ist von der höheren Kritik hervorzuheben. In manchen Fällen jedoch ist sie dem modernen Standpunkte schwer zugänglich zu machen. Antigone namentlich muß sogar für eine Tugend, für eine That der Schwesterliebe büßen, die Liebesthat, daß sie den Leichnam des geächteten Bruders begrub. Dem Gefühle des heutigen Zuschauers kömmt es vor, als sei ihre Verurtheilung ein größeres Verbrechen, denn ihre eigene That. So weit verschieden ist er von dem antiken Standpunkte, daß er die unerschütterliche Nothwendigkeit, die als ein Allgemeines sich alles Besondere unterwirft, und jede Abweichung, die dasselbe sich von dem

ihm vorgezeigten Wege erlaubt, als Empörung unerbittlich züchtiget, nicht anders, denn mit Grauen betrachtet. Nach der griechischen Ansicht müßte z. B. der Churfürst in dem bekannten Schauspiele von Kleist: „Prinz Friedrich von Homburg" den Helden seines Ungehorsams wegen erschießen lassen, und dann sammt dessen Braut selbst untergehen. Dem hellenischen Alterthume würde er dann tragisch erhaben, dem modernen Zuschauer blos grausam erscheinen.

Dies nun läßt uns die Rechtfertigung der Behauptung, daß das Erhabene in dem tragischen Ideal von dem Rührenden oben als Gegensatz unterschieden worden ist, vornehmen. Jetzt erst läßt sich als unerläßlich nachweisen, was früher willkührlich geschienen haben kann. Wir stellten den Satz auf, daß Beides das Selbstgefühl des Subjectes, welches im Gegenstande Eines von Beiden wahrnimmt, beuge, also das Gefühl seiner Endlichkeit im Subjecte zunächst hervorrufe; als Unterschied ergab sich, daß die Unterwerfung unter das Unendliche bei dem Erhabenen eine erzwungene, bei dem Rührenden eine freiwillige sei. Wie Nothwendigkeit und Freiheit stehen sich beide gegenüber. Grundfalsch also ist in vielen Fällen eine Ausdrucksweise, die doch so gewöhnlich vernommen wird, daß nämlich die Macht des Rührenden, die man mit sinnlichen Affecten schwacher Nerven verwechselt, Einen bezwungen habe. Im Gegentheil hat sie nur eine Seite der Seele getroffen, welche nunmehr ihre ideale Eigenschaft, nämlich in ihre Unterwerfung vor dem absoluten Willen einzuwilligen, entfaltet. Diese Eigenschaft, diese höchste Fähigkeit des Individuums ist die Liebe, und damit ist sogleich ausgesprochen, daß das Rührende der niedrigsten Art hier ganz vergessen werden muß. Auf der niedrigsten Stufe fanden wir die Rührung eben sowohl als die Furcht nur als Schwäche, körperliche oder geistige; hier nur sind beide unterschieden durch das sonderbare Verhältniß, daß bei dem Rührenden das Object das Subject anzuziehen scheint, während bei dem Furchtbaren

dieses sich scheu zurückzieht. Auf dem höchsten, dem vernünftigen Standpunkte, wie wir ihn, von Hegel abweichend, auffassen, wo Wollen und Lieben nicht mehr getrennt sind, begiebt sich das Subject dem Gegenstande, der es rührt, gleichsam entgegen, und duldet den Eindruck des Erhabenen, beides geschieht freiwillig; Liebe und Bewunderung erscheinen dann als verschiedene Aeußerungen des höchsten menschlichen Selbstgefühles.

Bei dem Tragischen wird die eine oder die andre Seite dieses Selbstgefühls stärker ergriffen; in der griechischen Tragödie, von der erst die Rede gewesen ist, werden wir zum Standpunkte der Bewunderung unwandelbarer Nothwendigkeit gehoben. Sie erscheint als absolut erhaben. In der christlichen Zeit ist die Idee des Tragischen wesentlich umgestaltet, indem das Subject ein gänzlich andres Verhältniß zu der Idee des Unendlichen eingenommen hat, als der Religion des griechischen Alterthums es gelingen konnte. Dieses Verhältniß ist das der freien Persönlichkeit des Einzelnen, einem einigen Gotte gegenüber, der zugleich als Allheit wie als Person, zugleich als Nothwendigkeit wie als Freiheit geglaubt, gewußt und erlebt wird. Dieser Gott hat als freies Wesen die Macht, Gnade zu üben. Die menschliche Schuld, als Störung der Gesetzlichkeit, woran die endlichen Dinge geknüpft sind, betrachtet, wird im Reiche der Endlichkeit gebüßt, und wird das Unendliche, das der Mensch als Person besitzt, das in seiner That Erscheinung ward, kurz sein geistiges Leben für jene Schuld nicht büßen lassen. Dieses Bewußtsein ist die wahre Reinigung des christlichen tragischen Schmerzes. Das wahre Wesen der christlichen Tragik ferner ist daran geknüpft, daß der Held als freie Person erscheine, und daß seine Schuld aus dem Gebrauche gerade seiner edelsten Eigenschaft, seiner Freiheit hervorgehe, daß aber durch dieselbe Freiheit er auch unsrer Liebe sich werth zeige. Wir müssen ihn schuldig finden und ihm verzeihen können, und dies Letztre

wird nur geschehn, wenn bei seinem Untergange wir Mitleid empfinden; dann erst scheint er uns gleichermaaßen der Gnade Gottes würdig, dann ist der Sieg, den vor unsren Augen das Unendliche über das Endliche errungen hat, nicht mehr furchtbar.

Wenn die menschliche Kraft erhaben wirkt, und die Schwäche uns rührt, so ist nun klar, daß wir den tragischen Helden um seiner Kraft willen bewundern, und um seiner Schwäche willen lieben. Er ist doch, trotz seiner Größe, auch nicht mehr als ein Mensch. Wir finden aber seinen Untergang auch gerecht, also nothwendig, weil selbst die kleinste Schwäche gerade nur dem erhabenen Menschen als Schuld angerechnet wird. Bei leidenden, z. B. weiblichen Charakteren, besteht das Tragische dagegen darin, daß sie sich von der vorausgesetzten Schwäche vor unsern Augen zur Kraft erheben; so interessirt bei Schiller Maria Stuart durch die Kraft, womit sie ihr Loos, als ein geständig verschuldetes, nach langem Widerstande endlich trägt. Bei Männern wird diese rührende Ergebenheit in das Leiden leicht ermüdend erscheinen, wie z. B. in Oehlenschlägers Correggio, während der dem Leiden entgegengesetzte kühne Muth des Philoktet bei Sophokles uns erhebt.

Das Moment der Schwäche in erhabenen Charakteren liefert in der christlichen Kunst vollkommnen Ersatz für den Tribut, der in der antiken Kunst dem strengen Schicksale gezahlt wird. Sie selbst ist Bedingung der Persönlichkeit, die ohne innere Beschränkung eine solche zu sein aufhörte, und zu einer unendlichen Erscheinung sich ausdehnen würde. Das Unrecht Lear's gegen Cordelia, der Zweifel Hamlet's an der Aussage des Gespenstes, das einseitige Vertrauen Wallensteins in die Wahrheit der Astrologie, wie Macbeth's blinde Auslegung der Hexensprüche, bei beiden zu Gunsten eigner Neigung, die Vermessenheit des Göthe'schen Tasso, der Idealwelt das entreißen zu wollen, was doch in der sinnlichen zum Verbrechen

würde, — Alles dieses sind Aeußerungen der Schwäche, welche erhabene Charaktere zum Untergange fortreißt. Und diese Schwäche ist keine zufällige, wie man sie wohl in französischen Melodramen, worin die Polizeidiener die göttliche Nemesis vorstellen, antrifft, sondern sie geht folgerichtig aus Demjenigen hervor, was die Charaktere eben groß macht. Deshalb bezeichnet diese Schwäche ihre Menschlichkeit, ihre Persönlichkeit im edelsten Sinne des Wortes, und deshalb ist sie selbst nothwendig und entzieht den Helden nicht nur keineswegs unsre Liebe, sondern begründet dieselbe vielmehr, wie die Kraft derselben uns mit dem Schauer der Bewunderung erfüllte. Das Poetische in der Weltgeschichte ist, daß große Helden durch scheinbar kleine Fehler, die sie begehen, gestürzt werden.

So weit von einander entfernt die Eindrücke des Erhabenen und des Rührenden überhaupt sind, so weit unterschieden ist auch die Gattung der Tragik, welche aus jenem, von der, welche aus diesem ihre Nahrung zieht. Wenn es oben hieß, daß in dem Tragischen Erhabenes und Rührendes in der vollkommensten Durchdringung erschienen, so ist dies nur auf dem idealen Standpunkte der Fall, da auch die tragische Kunst an sich selbst sogleich wieder den Gegensatz, dessen Schlichtung sie übernommen hatte, erleben muß. Dieses wunderbare Geheimniß der Werke der Natur wie der Kunst, daß das ewige Wechselspiel polarer Kräfte nur für Momente still zu stehen scheint, bewährt sich auch hier. Das tragische Kunstwerk bringt eine höhere Wirkung hervor, als die des erhabenen oder des rührenden, die ferner beide in sich enthält, — man denke nur wieder an des Aristoteles Lehre von Furcht und Mitleid, — und dennoch, kaum ist das tragische Kunstwerk geboren, so zeigt es sich gleich wieder selbst in jener Gattungsverschiedenheit befangen, welche etwa durch ein Trauerspiel des Sophokles und eines des Calderon oder Shakespeare ausgesprochen ist. Dies ist die Bedingung, wovon nichts Individuelles loskommt. Die sogenannte absolute Tragik

können wir also anstreben, philosophisch gesprochen, setzen, aber wir werden ihre ideale Natur der Geschichte in dem Reiche der Erscheinungen nirgends vollständig verkörpert finden. Ein annäherndes Verhältniß wohl läßt sich wahrnehmen; ein solches läßt sich nachweisen in Kunstwerken ewiger Art. Der „standhafte Prinz" des Calderon ist unstreitig eines der christlichsten Trauerspiele, und dennoch schlägt hier die rührende Wirkung ganz ins Erhabene um. Die Iphigenien des Euripides sind gewiß erhabener Gattung, und bringen dennoch in uns die innigste Rührung hervor. Nichtsdestoweniger wird Niemand läugnen wollen, daß die Griechen den „standhaften Prinzen" ungenießbar und lange nicht so erhaben, als den Trotz des Prometheus gefunden haben würden, und daß wir uns erst durch Erziehung und Anstrengung die Fähigkeit erwerben, an dem Gedichte des Euripides auch noch eine andre Freude, als blos die des geschichtlichen Interesses zu erleben. Wenn wir der hellenischen Tragik einen erhabenen, der christlichen einen rührenden Charakter beigelegt haben, so geschah diese wissenschaftliche Sonderung zu dem Zwecke, um das gegenseitige Verhältniß begreiflich zu machen. Indem von tragischer Kunst überhaupt aber die Rede ist, wird eine allgemeinere Sphäre berührt, in welcher die besondre Eigenthümlichkeit durch die ideale Verklärung bereits von der bestimmten Zeitperiode in das Gebiet ewiger Dauer gehoben wird. Das tragische Kunstwerk steht also unter dem Einflusse irgend eines besondren Kunstcharakters, denn es ist durch seine concrete Bestimmtheit dazu genöthigt, die Idee des Tragischen aber läßt diese besondren Bedingnngen, woran seine Erscheinung geknüpft ist, fallen. Wir werden bald in den Stand gesetzt sein, diese Idee selbst wieder als eine besondre zu fassen, und zwar, indem wir der Idee des Tragischen die des Komischen gegenüberstellen. Unter welcher besondren Modification jene Idee uns bisher begegnete, das allgemein Giltige an ihr, daß sie unser Selbstgefühl beugt, um es dann wieder zu

erheben, ist nun anschaulich gemacht, und in dieser Bestimmung sogleich wieder der Ausgangspunkt für die nächstfolgende Untersuchung gewonnen worden. Für die gegenwärtige bleibt nur noch übrig, den beschriebenen Seelenzustand, der als Wirkung der tragischen Kunst behauptet wird, in ein einziges Wort zu fassen. Dasselbe enthält in sich die Bestätigung für die Lehre einer Unzertrennlichkeit der Kunst überhaupt, wie der tragischen insbesondere, von den religiösen Vorstellungen. In diesem Bedachte bedienen wir uns des Wortes „Andacht," welches die Theologie gewöhnlich für ihre Sphäre ausschließend in Anspruch nimmt. Wenn man es mit „Aufmerksamkeit" verwechselt, weil es den Begriff „an etwas denken" in sich schließt, so paßt es freilich nicht. Aber es ist nicht diese, von den Griechen προσοχή genannte Seelenthätigkeit, es heißt so viel als εὐσέβεια Ehrfurcht vor dem Göttlichen, das uns erscheint, ohne Zaghaftigkeit. Die Seele vergißt ihre Besonderheit, ihre durch die körperliche Bestimmtheit gegebene Schranke und geht auf in der Idee des allgemeinen, des ewigen Lebens. Auf den sprachlichen Zusammenhang des Wortes „Andacht" mit „denken" kommt es nicht mehr an, der Begriff des Wortes dehnt sich aus zu einer Versenkung aller Seelenkräfte in das Kunstwerk, und den göttlichen Geist, der aus demselben spricht.

VII.

Das Lächerliche und der Spott.

In der Bestimmtheit, worin die Idee des Tragischen gefaßt worden ist, liegt zugleich die der Idee des Komischen als eines reinen Gegensatzes. Wenn jene unser Selbstgefühl

beugt, um dasselbe dann zu erheben, so steigert diese zuerst unser Selbstgefühl, um es später wieder herabzustimmen. Das sinnliche Phänomen des Lachens gewährt den natürlichen und nothwendigen Ausgangspunkt für die Nachweisung und Begründung dieser Behauptung.

Man sieht in dem Lachen schlechthin den Ausdruck der Lust, Laune, Freude oder Heiterkeit, und ist genöthigt, seine vielfachen Schattirungen als eben so viele naturgemäße Aeußerungen für die Stufen des heitren Gemüthszustandes zu betrachten. Schon von Flögel, dem fleißigen und verdienstvollen Sammler im Gebiete der komischen Literatur, ist ein Unterschied gemacht worden, der für die wissenschaftliche Eintheilung unsres Stoffes maaßgebend ist. Wenn nämlich immer ein Gegenstand als der Grund des Gelächters, welches erhoben wird, auf das Verhältniß zwischen Subject und Object wieder nothwendig hinweiset, — von dummen Leuten sagt man, daß sie über sich selbst oder richtiger über nichts lachen — so scheidet sich dem Beobachter bald das Lachen von dem Verlachen. In beiden Fällen lacht man über etwas; nur jenes Verhältniß ist verschieden beschaffen. Das Subject giebt sich im ersten Falle dem Gegenstande unweigerlich hin, sich selbst gleichsam auf; das ganze Bewußtsein verschwindet in einem erhöhten Lebensgefühle, es weiß nichts von sich selbst; im zweiten Falle trennt es sich selbstständig von dem Objecte, es bleibt bei sich, und beherrscht jenes mittelst des eigenen Bewußtseins. Hiernach dürfen wir in dem Gebiete der komischen Kunst zwei Momente unterscheiden, das des Lächerlichen und das des Spottes, obgleich die Sonderung derselben oft ziemlich schwer ist, da sie beide leicht in einander übergreifen, und man vielleicht in einer Sekunde über etwas lacht, das man in der nächsten verlacht.

Das Lachen, als Aeußerung eines Zustandes der Lust, ist keinem andern animalischen Geschöpfe, als dem Menschen, gegeben, während doch immer noch behauptet wird, daß

manche Thiere wirklich zu weinen fähig sind. Es bewirkt, physiologisch betrachtet, durch Ausweitung der Lungen den rascheren Blutumlauf, erhöht das physische Lebensgefühl, und entsteht, wie jeder erhöhte Zustand des Menschen, in der Regel durch eine äußere Veranlassung, die, wie bei dem Kitzel, blos physischer Art sein kann. Das Object also, welches das Subject zum Lachen zwingt, ist seiner Beschaffenheit nach zuerst zu untersuchen. Wenn sich nachweisen ließ, daß Naturerscheinungen verschiedener Gattung den Eindruck der Erhabenheit hervorbringen, oder das Herz zu rühren vermögen, als riesenhafte Gebirgsmassen, die unendliche Meeresfläche, ein waldumkränzter mondbeglänzter See, so suchen wir in diesem Gebiete lange vergeblich nach Motiven für unsern Zweck; denn es scheint, daß weder Steinreich noch Pflanzenreich uns etwas bieten, das Lachen erweckte. Aber man nehme nur dieses Wort nicht in zu enger Bedeutung. Das stille Lächeln des Wohlgefallens bei dem Anblick einer heitern, weiten Bergesaussicht ist ein Ausdruck der Lust, und bezeichnet die erste Stufe aller der hier darzustellenden Empfindungen. Ja, bei genauer Prüfung des Eindrucks, den der Anblick jenes stillen mondbeglänzten See's hervorbringt, ergiebt sich, daß wie er einen zweideutigen physiognomischen Ausdruck erzeugt, er selbst gemischter Natur sein muß. Die Thräne der Rührung erscheint oft gleichzeitig mit einem mild lächelnden Zuge, der auf eine Mischung von Lust und Unlust, auf eine gewisse Verwandschaft des Rührenden und des Lächerlichen hindeutet. In der reinsten Gestalt erscheint diese Mischung in der Wehmuth, welche unendlicher Abschattungen nach ihrem ernsten und ihrem heitern Elemente hin fähig ist.

Soll es wirklich bis zum Lachen kommen, so ist die Erscheinung der Freiheit, also mindestens des animalischen Lebens, das erste Erforderniß. Ueber das, was ein Thier vornimmt, können wir schon lachen; wir vergessen nämlich dabei, daß es nach dem Gesetze der Nothwendigkeit, Instinkt ge-

nannt, sich bewege, und legen einem Hunde, der den aufgehenden Mond anbellt, eine Absicht bei, wir lachen über die ungewöhnlichen und seltsamen Sprünge, die er thut, um ein Stück Wurst zu erreichen; ferner über sein gespreiztes Benehmen, wenn er etwa als Nachtwächter verkleidet, im Pelze mit Spieß und Laterne sich mühsam auf zwei Beinen hält. Die Frage, warum wir in solchen Fällen lachen, liegt nun vor.

Vom menschlichen Standpunkte aus ist eine Unangemessenheit des Seitens des Hundes eingeschlagenen Benehmens zu dem von uns errathenen Zwecke wahrnehmbar. Aristoteles wendet das Wort „Irrthum, Fehler," (ἁμάρτημα) an. Die menschliche Einsicht geht weiter, als die des Hundes, der den Mond für ein feindliches Wesen hält; ihr scheint der Preis der Wurst nicht der Mühe so gewaltiger Sprünge werth; sie erkennt die hündische Natur unter der menschlichen Verkappung. In weit höherem Grade als das Thier ist der Mensch fähig, lächerliches Object zu werden, weil seine Freiheit ihn für die bei seiner Erscheinung, oder Handlung bemerkliche Zweckwidrigkeit bei dem Beobachter verantwortlicher macht. Dies bedarf, als zuerst dunkel, näherer Erläuterung.

Indem der Ausdruck „in höherem Grade" angewendet wird, ist eine Stufenleiter des Lächerlichen zugegeben. Das Maaß der Einsicht des Lachenden bestimmt die Stufe, denn das Kind, oder auch ein dummer Mensch, lachen über Dinge, die bei höherer Reife des geistigen Lebens ganz gleichgiltig angeschaut werden. Jener als Nachtwächter verkleidete Hund wird von dem Kinde, jener andre, der den aufgehenden Mond anbellt, von dem Erwachsenen belacht. Ein dummer Mensch lacht sogar über die Worte des tiefen Denkers, weil er sie nicht versteht, und von seinem Standpunkte aus für Unsinn hält. Mehr noch als von Worten und Handlungen gilt dies von Erscheinungen, die, überhaupt sinnlicher Art, bei niedrigerem Bildungsgrade stärker wirken als jene. Ein

Kind lacht vielleicht über einen buckligen Mann, und gelangt erst durch Erziehung dahin, daß es dieses unterläßt, weil man ihm sagt, Schadenfreude verdiene Strafe, der Bucklige könne nichts für seine Mißgestalt, und verdiene Mitleid. Es dauert gewiß lange, bis das Kind dies begreift, denn das Lachen kommt ihm, ganz richtig, als nichts Böses vor. Das Gewissen hält ab zu lügen, aber nicht zu lachen. Die beste Abhülfe für den Zwiespalt, worin sich das Kind befindet, gewährt nun die Gewohnheit, denn, wenn es den Buckligen etwa dreimal gesehen hat, so lacht es nicht mehr.

Sowohl der Bildungsgrad, als der Reiz der Neuheit mußten auch bei der Beurtheilung des Erhabenen, und seiner Wirkung in Anschlag gebracht werden. Der Bauer erstaunt über Dinge, die einem Städter nicht im Geringsten imponiren, und der Bergbewohner wundert sich, daß Fremde seine Alpen bewundern. Gerade so lacht der Schüler nur kurze Zeit über die schiefe Nase seines Lehrers, und ein Theaterpublikum nur einmal über den aus dem Mehlkasten herausteigenden Pierrot; wenigstens wenn sich diese Scene im zweiten Acte wiederholen sollte, so lacht gewiß nur die Hälfte der Zuschauer. Aber als Unterschied stellt sich sogleich heraus, daß, während die plötzliche Erscheinung des Erhabenen zum Furchtbaren, Schrecklichen werden kann, das Lächerliche durch nähere Bekanntschaft keineswegs *verklärt* wird, sondern *verliert*. Der wahre Eindruck der Erhabenheit ist nicht an das Moment des Unerwarteten gebunden, wohl aber der des Lächerlichen; jener erfordert sogar vorhergehende Sammlung der Seelenkräfte, diesem schadet eine solche. Hieraus dürfen wir schließen, daß die sinnliche Seite des Menschen bei dem Letztren mehr als die geistige berührt werde, eine Behauptung, die sich auch dadurch unterstützen läßt, daß Kinder das Erhabene zu genießen fast unfähig sind, sondern sich höchstens davor fürchten, während sie sich für das Lächerliche empfänglicher zeigen, als der Erwachsene.

Mit diesem sinnlichen Momente des Lächerlichen hängt genau zusammen, was schon ausgesprochen wurde, daß bei dem Kinde Erscheinungen leichter Lachen erwecken, als dies Worte, oder Handlungen irgend vermögen. Worte entbehren des sinnlichen Reizes, Handlungen wollen schon beurtheilt sein, beide erfordern einige Zeit, können mithin auf das Kind nicht so unmittelbar als der Anblick der Erscheinung wirken. Das Gemeinsame der lächerlichen Erscheinung und der lächerlichen Handlung ist eine Unangemessenheit, dort der Theile zum Ganzen, hier der Mittel zum Zwecke. Ein kleines Männchen, das einen hohen Hut trägt, und Kasperl, der aus dem Schiffbruche sich rettend im Meere schwimmt, und weil es gerade regnet, den Regenschirm aufspannt, wirken in gleicher Weise auf den Zuschauer. Die Unangemessenheit wächst zum Contraste; er ist es, welcher über einen lautniesenden Leichenprediger lachen macht, über einen andern niesenden Menschen lacht man doch sonst nicht.

Das Verhältniß zwischen dem Lachenden und dem belachten Gegenstande ist, nach dem Vorhergegangenen, immer so beschaffen, daß das Subject die ihm vorkommende Unangemessenheit unmittelbar als eine solche erkennt. Wenn nicht gelacht wird, so kann die Schuld eben sowohl am Subject, als am Object liegen, wie bei allen ästhetischen Dingen. Das Subject kann mit seiner Einsicht gegen das Object zu hoch oder zu niedrig stehen, und lacht in beiden Fällen nicht; denn das Subject lacht nur, weil es sich freut, jene Unangemessenheit, die sich in dem sichtbaren Widerspruche, oder Contraste darlegt, errathen zu haben, was noch gar keine Schadenfreude ist, und die blitzesschnelle Erzeugung dieser Freude läßt gar kein Nachdenken zu, sondern läßt nur das Lachen deren unmittelbaren Ausdruck werden. Daher kömmt es, daß Niemand, wie J. Paul sehr fein bemerkt, über sich selbst lacht, es wäre denn, daß man dies in der Erinnerung an einen früheren Zustand thäte, wo sich Einer sogleich selbst

als ein zweites Ich vorkommt; eben so, daß die Einsamkeit dem Erhabenen Freund, dem Lächerlichen Feind ist.

Bevor hieraus noch weitre Folgerungen gezogen werden, ist die Menge der lächerlichen Objecte genauer einzutheilen. Wir haben von der sinnlichen Macht der Erscheinung gesprochen. Wie aber ist es um die der Worte bestellt, die doch auch Lachen erregen? eine Frage, womit sogleich das Gebiet des Denkens, und näher das des Witzes, betreten wird. In der psychologischen Einleitung ist klar geworden, daß das Wort von seiner abstracten Natur nie ganz loskommt, und nirgends ist dies leichter zu bemerken, als hier, wo, nachdem wir bisher nur sichtbare Gegenstände als lächerlich kennen gelernt haben, wir auch von bloßen Gedanken, die Lachen erwecken sollen, hören. Denn ein ausgesprochener Witz wirkt, wie ein Sprung des Bajazzo, wenigstens zunächst und unmittelbar. Der Witz läßt das Kind gleichgiltig; er steht auf der Gränze zwischen der künstlerischen und philosophischen Thätigkeit, zwischen Phantasie und Verstand; das Witzwort ist ein Erzeugniß des menschlichen Geistes, das der Schmuck eines Kunstwerks sein, aber nicht dieses selbst vorstellen kann. Unter dem scharfen Schlaglicht des Witzes, bemerkt Ruge, leide die Schönheit. Fragmentarische Genialität nannte ihn Schlegel, welcher dabei die lakonische Kürze sibyllinischer Sprüche im Sinne geführt zn haben scheint. Die Kraft des Witzes, Lachen zu erregen, seine Lebensbedingung, die blitzesschnelle Entstehung und Wirkung, weisen ihm im Gebiete des Lächerlichen seine Stelle an. Dieselbe rechtfertigt sich ferner noch dadurch, daß die unmittelbare Erscheinung eines unangemessenen Verhältnisses, der Widerspruch oder Contrast, die wir als Wurzel des Lächerlichen erkannten, auch bei dem Witze die Hauptsache ist. Bei diesem nämlich ist es der Geist, der zwei unter sich in contrastirendem Verhältnisse befindliche Begriffe durch seine Gewalt für einen Augenblick vereinigt, was frühere Aesthetiker dahin ausdrückten, daß der Witz Aehn-

lichkeit im Unähnlichen auffinde. Nur für einen Augenblick wirkt diese Vereinigung, wie dies auch bei der lächerlichen Erscheinung der Fall war, in dem nächsten zerfährt das in Wahrheit Unzusammengehörige, und erscheint wieder als ungereimt. Gelacht wird also bei dem Witzworte eigentlich über die Kraft des Geistes, die jene Vereinigung glücklich zu Stande brachte; näher drückt dieses Gelächter die eigene Freude darüber, daß man das Witzwort verstanden habe, mithin jene erhöhte Subjectivität aus, die sich ihres Daseins freut. In dem angeführten Umstande; daß der Witz auf der Gränze zwischen der Phantasie und dem Denken steht, liegt der Grund zu der Eintheilung in Sach- und Wortwitz, die man auch phantastischen und logischen Witz nennen kann. Jener kann auch durch bloße Anwendung der Worte, z. B. in der Dicht- und Redekunst, welche die Gleichnisse, Tropen, und Metaphern beide nicht entbehren wollen, zu Stande kommen. Dieser hat zum wesentlichen Merkmale, daß er nur bei der äußerlichsten Form stehen bleibt, z. B. Gleichklang zweier verschiedenen Worte, und das Wesen der Sache zu wenig berührt, um für die Kunst überhaupt ein Gewinn zu heißen. Im Sachwitze, auch bildlicher Witz genannt, waltet die gestaltende also künstlerische, im Wortwitze die abstracte wenn man will, philosophische Seite des Geistes vor, ja, man findet, daß gerade die recht unpoetischen Menschen an demselben am Reichsten sind; er ist gleichsam die kärgliche Poesie des Verstandes, und dessen Spielwerk; so war der Epigrammatist Kästner ein trefflicher Mathematiker. Dies ist nun durch Beispiele noch zu erläutern. Wenn ein Philosoph die Fortschritte der Menschheit mit denen eines Betrunkenen vergleicht, weil dieser rechts und links vom geraden Wege abbiegt, und dabei doch vorwärts kommt; wenn Jean Paul die Kunstkritik mit einem Kamme vergleicht, der zwar die Haare in Ordnung bringe aber auch die meisten ausreiße, — so ist dies Sachwitz; wenn aber Einer einen Advokaten,

der niemals zu einem Vergleiche zu bewegen war, einen unvergleichlichen Advokaten nennt, so bleibt dies, als nur scheinrichtig, Wortwitz. Der Sachwitz ist z. B. in Italien und Süddeutschland, der Wortwitz in Frankreich und Norddeutschland vorherrschend, der letzte ist die unerschöpfliche Quelle der Calembourgh's. Beide Arten des Witzes haben übrigens eine gewisse Neigung in die Sphäre des Spottes überzugehen, der nur nach Verhältniß ebenfalls mehr oder weniger harmlos sein kann; bevor dies geschieht, sollte er nur Scherz heißen.

Bevor davon gehandelt wird, ist das Widerspiel des Witzes, die Dummheit, zu betrachten, an welcher jener so gern zum Ritter wird, die aber auch an sich den meisten lächerlichen Stoff bietet. Fehler des Charakters als z. B. Habsucht und Eitelkeit, werden leichter dem wirklichen Spotte zum Opfer, aber Fehler des Denkens, wie Dummheit, oder auch wohl Zerstreuung, geben unerschöpfliche Motive zu allgemeinem und, worauf gerade hier noch Alles ankommt, unbefangenem Gelächter. Die Freude kennt hier den Spott noch nicht. Das Gelächter ist um so unbefangener, je leichter und schneller die Freude, daß die Beschränktheit oder Schwäche des Andern von uns übersehen wird, in uns entsteht. Handlungen, da sie sinnlicher Natur sind, werden auch in dieser Hinsicht wirksamer, als blos Worte sein. Das Verhältniß entspricht ganz dem des Sach- und Wortwitzes. Ein deutscher Bedienter sieht zum Erstenmale in einem Vorzimmer einen Mohren, und leitet ein Gespräch mit den Worten ein: „Entschuldigen Sie, Sie sind wohl nicht von hier?" — oder: Ein Geiziger, von einem Bettler verfolgt, sagt: „ich gäbe einen Louisd'or darum, wenn ich einen Groschen hier hätte." Man sieht das Lächerliche in solchen Fällen besteht darin, daß eine entfernte Andeutung dessen, was man sagen wollte und das Richtige gewesen wäre, durch den Gedanken hindurchscheint, ein Man-

gel, den die Engländer den Irländern vorzuwerfen pflegen. Daher braucht gar nicht Dummheit allein, sondern ein gewisses Ungeschick, vielleicht weniger im logischen Denken als im sprachlichen Ausdrucke, die Veranlassung zu sein. Z. B. ein Schauspieldirektor will seinem Censor versichern, daß er niemals auf der Bühne bekannte Persönlichkeiten kopiren lasse, sagt aber: „von meinen Schauspielern darf Keiner einem Menschen ähnlich sehen." Oft ist auch nur Zerstreuung Schuld daran, die überhaupt so vieles Lächerliche begehen läßt, z. B.: „wenn ich nur noch kriechen kann, gehe ich auf mein Bureau," oder: ein Lehrer erzählt den Schülern von der Schlacht bei Salamis; lebhaft gestikulirend beschreibt er, wie die Griechen und wie die Perser aufgestellt gewesen. Als nun die Griechen anrückten, sagt er, da schrieen plötzlich die Perser davon fliehend: „Herr Jesus, da kommen die Griechen!" — Endlich kann auch Mißverständniß in den Verdacht der Dummheit bringen, wie einen Schüler, der auf die Frage: wie viele Flüsse sind in Sizilien, und wie heißen sie? antwortete: In Sizilien sind sehr viele Flüsse, und ich heiße Christian.

Wenn ein Witzwort allzufein ist, lacht man nicht darüber; aber auch über die absolute Dummheit wird nicht gelacht, sondern nur über ein gewisses Maaß derselben. Jean Paul schon macht hierauf aufmerksam; der Grund dafür liegt indessen tief, und liefert unserer Untersuchung ein bedeutendes Merkmal. Ueber einen Blödsinnigen lachen nur Kinder und rohe Menschen, wie sie über einen Lahmen lachen, ein wirklich Gebildeter, also der nicht blos Verständige sondern Vernünftige, wird durch sittliches Gefühl davon abgehalten, das Mitleid steigt schneller in ihm auf, als die Lachlust sich entwickeln kann; bei dem Ungebildeten kommt dieses richtige Gefühl erst sehr allmählich nach. Unter schrecklichen Ereignissen, welche Einzelnen alle Fassung rauben, begegnen häufig Fälle, wobei auch der Edelste für einen Moment, durch die Macht

des plötzlichen Eindrucks bewältigt, der geheimnißvollen Gewalt des Lächerlichen seinen Tribut leistet; dies ist nur Symptom unvermeidlicher menschlicher Schwäche, wenn z. B. ein verzweifelter Mann, dessen gesammte Habe in Flammen steht, einen Thürflügel sorgfältig aushebt, und die Treppe hinabträgt, als habe er sein Kostbarstes gerettet. Diese Fälle weisen schon auf ein höheres Gebiet hin, das wir erst später beschreiben dürfen, aber auch schon die Feststellung des Satzes, daß das Mitleid die Lachlust aufhebt, führt uns zunächst darauf, daß die sinnliche Natur des Menschen von seiner sittlichen beherrscht wird. Die Freude am Dasein, die unbefangene Heiterkeit, welche ein schuldloser Egoismus in dem Lachenden entstehen läßt, zerrinnt, sobald nur eine leise Spur des Rührenden, welches der wahre Gegensatz des Lächerlichen ist, sich geltend macht. Erst auf einer höheren Stufe gleicht sich dies aus.

Ein schuldloser Egoismus, — auf dieses Beiwort ist aller Nachdruck zu legen, — allein läßt jenes gutmüthige Lachen entstehen, das alle die bisher angeführten Beispiele begleitet; nur noch ein Schritt, und wir befinden uns an der anderen Gränze des Komischen, in der Sphäre des Spottes. Dieses höchst wichtige Gebiet zeigt uns eine Art des Lachens, welche sich, ganz sinnlich betrachtet, höchst auffallend von jenem aus voller Brust ertönenden Gelächter unterscheidet. Wie die Grade des Spottes, sind die seines Lachens, von dem feinen Lächeln des Diplomaten bis zu dem verzweifelten Gelächter des seinen Vermögensrest verlierenden Spielers, verschieden. Das Lächerliche, das wir bisher kennen gelernt haben, war eine objective Macht, welche sich den Erfolg bei dem Zuschauer erzwang; das Gewicht seiner Bedeutung lag eben auf dem Objecte; wie ändert sich dies so ganz, wenn vom Spotte die Rede ist! Das Subject ist es, welches ein Lächerliches selbst erschafft, daher, indem es spottet, das Lächerliche an einem Gegenstande hervorhebt, ihn so erst wirklich

lächerlich macht, und indem es dies thut, Dritte zum Lachen bringt. Eine Spur davon fand sich schon bei dem Witze, zumal dem Wortwitze, wobei es ja begegnet, daß gerade derjenige selbst, der über einen Andern ein Witzwort äußert, einer heitern Nemesis zufolge lächerlich werden kann, indem dasselbe so trivial ist, daß Niemand darüber lacht, und der Spötter also in die selbstgegrabene Grube fällt. So liegt denn in Wahrheit bei dem Spotte das Gewicht auf dem Subjecte, wie wir ganz ähnlich dies schon bei dem Rührenden fanden, während das Erhabene, wie hier das Lächerliche, zunächst das objective Moment geltend machte. Der Aufmerksame lacht blos, der Beobachter verlacht.

Der Spott ist ein tiefeingeprägter Zug des Menschengeistes, und demselben so wesentlich und nothwendig, daß man ihn die leichteste Krisis des Zornes nennen könnte. Hier an seinem Ursprunge nimmt er gleich seinen eigenthümlichen Weg; während der Zorn es nur mit sittlicher Macht zu thun hat, mengt jener sich auch in das Reich des Gedankens, als alter Erbfeind der Thorheit wie der Dummheit. Wo nun der Spott die Herrschaft über den Geist gewonnen hat, raubt der Liebloseste freilich diesem jeden Grad der Liebenswürdigkeit, und ruft den tiefen Haß als seinen Gegner hervor, er bestraft seinen sklavischen Diener durch einen widerlichen Zug um den Mund, der sogar für das ganze Leben stehen bleibt, und sich wie feste Brüche aus feinem Papiere, aus den Gesichtsmuskeln durch keine Kunstmittel der Verstellung herausbringen läßt. Wir haben oben ein wehmüthiges Lächeln kennen gelernt, das Hypochondristen oft ihr ganzes Leben zur Schau tragen; ihm etwas ähnlich ist das eckige Herabsinken der beiden Mundwinkel des Spötters, aber es wird fürchterlich in der sarkastischen (σαρκάζω, zerfleischen) Miene des Grausamen. Die belebende Erschütterung des Zwerchfelles hat einer krampfhaften Muskelzusammenziehung Platz gemacht. Eine

Entfernung von der Natur, die Verstellung, liegt dem Spotte immer zum Grunde.

Der Spott ist jedoch nur selten so schlimmer und boshafter Art, gewöhnlich mit der Wirkung des Lächerlichen verwandt, von diesem abhängig, so daß er eben nur etwas Tieferes darin findet, als das ganz unbefangene Lachen thut. Wo er schon selbstständig auftritt, legt man ihm einen gewählteren Namen bei, der insbesondere in der Kunstwelt ein großes Gewicht hat, und bis zum gänzlichen Mißverständnisse von manchen allzusubtilen Kritikern gedeutet worden ist. Das Wort „Ironie," bei Sokrates noch nichts als der angenommene Schein von Unwissenheit, später der erheuchelte Schein des Beifalles, ist bekanntlich in der Schlegel-Solger'schen Schule, die zunächst durch eine Aeußerung in Plato's Gastmahl geleitet wurde, bis zu einer der beiden Grundkräfte des Künstlers (die zweite soll der Enthusiasmus, die Begeisterung sein) erhoben worden. Durch diesen Umstand bekam sie, begünstigt durch die Fichte'sche Lehre ein wahrhaft furchtbares Ansehen bei den Kunstphilosophen, bis Hegel als Gegner des ganzen subjectiven Prinzips, dasselbe wieder erschütterte; sie sollte nämlich die gesammte sinnliche Wirklichkeit nur als einen an sich nichtigen Schein, der durch die hindurchscheinende Idee eben in sein Nichts wieder aufzulösen sei, erfassen. Dies ist nun keineswegs zuzugeben, vielmehr bleibt uns die Ironie nur das subjective Moment in dem Komischen, welches seiner Natur nach des objectiven Momentes, des Lächerlichen nicht entbehren kann, sie bleibt ein Spott, der einen Grund zur Aeußerung, ein Object haben muß, etwas an sich Lächerliches voraussetzt. Dies Object braucht vor dem Spotte noch Niemand lächerlich zu erscheinen, der Ironie gelingt es aber, es dazu zu machen; wenn sie sich in dem Stoffe vergreift, dieser für sie unfruchtbar bleibt, so gelingt ihr auch jene Wirkung nicht. Negativer, zerstörender Natur, kann die Ironie wie bei Hamlet zu einer Weltansicht

wachsen, die auf das Subject selbst zertrümmernd zurückwirken muß; davon wird bei dem Humor die Rede sein. Etwas weit Höheres ist nämlich die Selbstironie, worin das Subject sich wieder über sich selbst erhoben hat, als frei sich bethätigt.

Das Feld des Witzes, das wir bereits berührten, ist dem Spotte besonders willkommen, um sich zu verhüllen. Was wir vom Witze bis jetzt kennen lernten, war, genau genommen, nichts Andres als Scherz; und ein solcher kennt, wie J. Paul richtig bemerkt, kein andres Ziel als sein eignes Dasein. Sobald er nämlich feindlicher Natur wird, ist die Verwundung sein Zweck. Gerade im Witze sind die Momente des Spottes und des bloßen Scherzes höchst nah mit einander verbunden. Wenn auf die Frage, „ob Herr N.... wirklich Geister citiren könne," geantwortet wird, „o ja, aber sie kommen nicht," so steht dies noch auf der Gränze zwischen beiden, wenn aber der Prinz von Condé einem schlechten Poeten, der ihm eine Grabschrift auf Moliere brachte, antwortet: „ich wollte lieber, Moliere brächte mir die Eure," so blickt schon der bittre Ernst des Spottes hervor, was noch mehr der Fall ist, wenn auf die Aeußerung, „daß bei Herrn N.... der Witz zu Hause sei," die Antwort lautet, „warum nimmt er ihn denn nicht mit, wenn er in Gesellschaft geht?" Der Spott kann sich in das Gewand der Naivetät hüllen, z. B. als ein Prediger behauptete, auch die Nothlüge sei eine Sünde, fragte Einer, ob er niemals eine Grabrede gehalten habe?

Wie das Lächerliche sich in Erscheinung, Worten und Handlungen bemerken ließ, so ist dies auch mit dem Spotte der Fall, der Erscheinungen oder Handlungen eben sowohl als gezeigtermaaßen Gedanken lächerlich machen kann. Bei Kindern zeigt er sich so am Häufigsten; einem lahmen Manne hinken die Knaben nach, unstreitig, wie schon oben sich ergab, aus einem dunkeln Gefühl der Schadenfreude, oder der Freude

darüber, daß sie dies Gebrechen nicht an sich haben. Ganz eben so thut ein witziger Mann in seiner Verspottung eines Thoren durch die ironische Redeweise nur seinem Wohlbehagen darüber, daß er ihn übersieht, Genüge. Wenn Handlungen verspottet werden sollen, so geschieht dies dadurch, daß man sie in übertriebenem Verhältnisse nachahmt, woraus in der Literatur die Parodie, welche die Form, und die Travestie, die den Inhalt eines Gedichts angreift, wie aus dem Witze das Epigramm entstanden sind. Gilt es nun, sittliche Schwächen aufzudecken, so hilft dieses ironische Verfahren am Meisten, und macht sie mehr lächerlich, als verächtlich, was gerade dennoch am Meisten verwundet, und als Strafe gerecht heißen kann. Einem Lügner erzählt man die ausgesuchtesten Lügen, einem eitlen Manne sagt man übertriebne Lobsprüche über seine Kleider, einen reichen Habsüchtigen beklagt man seiner Sorgen wegen, wobei einem unbefangenen Zuhörer der sonderbare Ton der Stimme noch mehr als der Sinn der Worte die erlogene Meinung verräth. Auf solchem Boden ist die Satire entstanden, diejenige Dichtungsart, welche aus der komischen Kunstwelt nach der einen Seite eben so sehr in die Prosa schreitet, als nach der andern, nämlich nach der des Lächerlichen, dies die bloße und triviale Posse thut. Die Satire, die gegen das Laster gekehrte strenge Richterin, ruht nämlich immer schon auf einem ernsten Grunde, sie ist bereits über die Ironie hinaus, und gedeiht nur in Zeiten, die der Prosa günstiger, als der Poesie sind. Selbst in der bildenden Kunst ist die Karikatur, zu der der wahre Künstler sich selten herabläßt, schon unschön, während eine eben nur versteckte Ironie, wie die versteckte Tabakspfeife des Bräutigams in Jordan's Bilde: „der Heirathsantrag auf Helgoland" gar wohl willkommen ist. Indem nämlich die Satire sich mit den sittlichen Gebrechen zu thun macht, setzt sie ein unkünstlerisches Volk wirklich schon voraus, und der beißende Spott eines Juvenal bezeichnet ebensowohl das grauenhafte Ende eines Zeitalters, als dies der würdige

Zorn eines Tacitus thut. Der Unterschied der sittlichen und der künstlerischen Begeisterung wird klar, wenn man den satirischen Dichter überhaupt mit dem komischen vergleicht.

Spott, Ironie, Satire sind ihrem Unterschiede nach dahin zu bestimmen, daß die Ironie den künstlerischen, also den veredelten Spott bedeutet, die Satire aber den schon wieder über die Kunstgränzen hinausgegangenen. Die Ironie ist es mithin allein, die in der folgenden, dem rein künstlerischen Momente, also dem Komischen gewidmeten Untersuchung als ein wesentliches Merkmal und Mittel zu brauchen sein wird.

VIII.

Das Komische.

Nichts geschieht häufiger, als daß das Lächerliche mit dem Komischen verwechselt wird. Gedankenlosigkeit der gewöhnlichen Redeweise hat die Philosophie hier wieder ganz besonders zu bekämpfen, denn die beiden Begriffe sind eben so sehr verschieden, als alles Niedere von dem Höheren, als Theil vom Ganzen, als Stoff von dem daraus gebildeten Kunstwerke. Eben darin besteht der Unterschied beider Begriffe, daß das Lächerliche zwar der Welt, das Komische aber der Kunstwelt angehört. Vor der Verwechselung hat bereits Hegel nachdrücklich gewarnt. „Lächerlich, so lehrt er, kann jeder Con„trast des Wesentlichen und seiner Erscheinung, des Zwecks „und der Mittel werden, ein Widerspruch, durch den sich die „Erscheinung in sich selber aufhebt und der Zweck in seiner „Realisation sich um sein Ziel bringt. Die Laster sind nichts „Komisches, Thorheiten, Unsinn, Albernheit brauchen an und „für sich genommen, eben so wenig komisch zu sein, obschon

„wir darüber lachen.“ Das Komische als einen künstlerischen Ausdruck festzuhalten, sind wir einigermaaßen schon durch die Abstammung genöthigt; auf die indessen gerade bei griechischen Kunstausdrücken man nicht allzuviel geben muß, da ihre sprachgeschichtliche Entstehung auf irgend einen Ursprung oft mehr zufälliger als nothwendiger Art hinweiset. *Κωμῳδία* (Komödie) leitet Böckh von *κῶμος* (festlicher Schmaus) und *ᾠδή* (Gesang) ab, wodurch die ursprünglich lyrische Natur der Komödie bewiesen werden soll. Wir ziehen diese Etymologie ebenfalls der andern, welche das Wort aus *κώμη* (Dorf) und *ᾠδή* entstehen läßt, vor, wodurch allein das bäurische Element als Wurzel der ganzen Kunstgattung bezeichnet würde. Dante zwar für seinen Zweck hat den Ausdruck „Commedia“, wie er sagt, gerade mit Rücksicht auf die letztre Etymologie gewählt.

Zwischen dem Lächerlichen und der Ironie waltet ein unvermittelter Widerspruch, sie ziehen einander an und stoßen einander ab. Wenn die Ironie einmal Platz gewonnen hat, ist es mit dem rechten Lachen vorbei, während oft, je nach der Persönlichkeit, der erreichten Stufe der Intelligenz, dem Temperamente, der Eine da noch aus vollem Halse lacht, wo der Andre bei ironischem Lächeln verharrt. Dort siegt das Object, so daß die Person, von ihm überwunden, sich selbst ganz vergißt, hier siegt das Subject, und unterwirft das Object seinem Bewußtsein. Dieser Widerspruch nun ist in dem Komischen ausgeglichen, da dasselbe kraft seiner künstlerischen Natur beide Elemente zu einem neuen Wesen verarbeitet und verschmilzt. Das Komische kommt freilich in der Geschichte vor, worin aber es zu bemerken, schon ein künstlerischer Geist erforderlich ist; vorzugsweise und als allgemein verständlich erscheint es erst in den Werken der Kunst, also als freies menschliches Erzeugniß. Das Lächerliche wird nämlich durch das hinzutretende Element der Ironie fixirt, zu etwas Höherem gemacht, worin die subjective Auffassung des Künstlers hindurchscheint.

Wenn sich die Ironie direkt gegen das Erhabene wendet, wird sie leicht trivial, bringt es nur zu einer untergeordneten Kunsterscheinung, wie die Travestie ist; Blumauers bekannte Travestie des Virgil'schen Heldengedichts ist z. B. gar kein selbstständiges Kunstwerk, sondern hat nur ein Leben, insofern wir sie mit der Aeneide *vergleichen*; umgekehrt erweckt aber gerade das Erhabene bei dem Hinzutritte einer Kleinigkeit die Ironie. Wenn dagegen das Lächerliche es ist, dessen sich die Ironie bemächtigt, so wird mit dem Komischen zugleich in dem Zuschauer eine Stimmung hervorgebracht, die eben so wenig mit rohem Gelächter, als mit dem egoistischen Spotte sich befriedigt, sondern eine erhöhte, freiere Stimmung ist. Hegel bezeichnet dieselbe als „eine unendliche Wohlgemuthheit und „Zuversicht, durchaus erhaben über seinen eigenen Widerspruch „und nicht etwa bitter und unglücklich, darin zu sein; als die „Seligkeit und Wohligkeit der Subjectivität, die, ihrer selbst „gewiß, die Auflösung ihrer Zwecke und Realisationen ertragen kann," — eine Bezeichnung, die, so wortreich sie ist, dafür auch kein wesentliches Merkmal unberührt läßt.

Wie denn nun hiernach das Komische an die Aufgabe gebunden scheint, uns das Erdenleben und die Gegenwart lieb und theuer zu machen, und uns den ganzen Werth der freien Persönlichkeit empfinden zu lassen, so flieht es Alles, was an deren Gränzen und Hinfälligkeit erinnert, und hat zunächst mit den Begriffen „Zukunft, Unendlichkeit, Ewigkeit" nichts zu schaffen. So bildet es den reinen Gegensatz zu dem Tragischen, das dem Endlichen, und sei dies die erhabenste Gestalt, ein Unendliches, das sein Recht an ihm fordert, gegenüberstellt. Wie aber das Tragische, je nach der Individualität des Künstlers mehr als Rührendes, oder mehr als Erhabenes in dem Kunstwerke sich ausspricht, so waltet in dem Komischen auch entweder die Macht des unbefangenen lächerlichen Stoffes, oder die der bewußten ironischen Auffassung vor. Man wird dies sehr deutlich einsehen, wenn man eine italiänische Posse,

die Streiche des Pulcinella, oder einen Schwank des Hans Sachs mit einer französischen Komödie, etwa mit einem Stücke des Molière vergleicht, worin der Spott gerade so meisterhaft geübt wird. Der Gegensatz stellt sich bis in die Gegenwart herein in den Komödien aller europäischen Nationen heraus, in welchen entweder die Laune, der durchaus ungebundene Seelenzustand oder der Witz regiert. Flögel hat das weite Gebiet des Burlesken literargeschichtlich behandelt, und Beispiele genug gesammelt aus jener Sphäre der sinnlichen und derben Lustigkeit, die sich ausgelassen eine Reihe von drolligen Erscheinungen, Lagen und Begebenheiten erfindet, und sich nur um einen tiefern Sinn, der etwa den Gestalten eine unvergängliche Bedeutung sichere, nicht weiter bekümmert. Die sogenannte Posse, welche lange Zeit hindurch an dem Leopoldstädter Theater in Wien mit bestem Erfolge gepflegt wurde, worin der baare Zufall an die Stelle der tragischen Nothwendigkeit tritt, gehört in das Gebiet des Burlesken. In Lustspielen, die von feinerer Gattung sein wollen, ist gegenwärtig meistens nur noch der Witz, selten der wirklich ironische, das was Lachen erregt; dieser setzt irgend eine Intrigue zusammen, wodurch am Ende ein erfreuliches Ereigniß, eine Heirath glücklich zu Stande kommt, daher auch das Wort Komödie in Deutschland fast außer der Mode gerathen ist. Oft wird ein solches Lustspiel zur reinen Verstandesarbeit, die sich wie alle nur subjective Auffassung des Lebens damit begnügen muß, nur Interesse zu erwecken, anstatt wahre Lust zu gewähren. Das Interessante ist gewöhnlich gefallsüchtig, und kann daher nichts rein Künstlerisches sein.

In tieferer Bedeutung zeigt sich der hier hervorgehobene Unterschied der Arten des Komischen, wenn die antike Komödie, die hellenische, der modernen oder romantischen gegenübergestellt wird. Der wesentliche Unterschied zwischen der hellenischen Tragik und der christlichen beruhte auf der verschiedenen Auffassung des Unendlichen, mithin dem religiösen Leben; bei

dem Komischen beruht er auf der verschiedenen Ansicht der Endlichkeit aller irdischen Dinge. Das Bewußtsein der freien geistigen Persönlichkeit war es, welches den Christen die tragische Katastrophe anders als den Griechen motiviren ließ. In der Komödie ist der Staat, als irdischer Repräsentant der ewigen Nothwendigkeit bei dem einzigen uns übrig gebliebenen griechischen Komödiendichter, Aristophanes, das Ziel, wogegen der Stachel seines Witzes sich richtet. Die Komik hatte ihre Tendenz, und zwar die politische. Das ironische Treiben des Dichters ruht auf einem sittlichen Grunde, er will den Staat bessern, womit dessen Gesunkenheit bereits vorausgesetzt wird. Es gelingt ihm, die einzelnen Irrthümer, woran der Staat leidet, zu personificiren, und der vortrefflichste Sachwitz spricht sich aus in dem thörichten Treiben dieser einzelnen Charaktere, deren Gebrechen und Irrthum der Zuschauer übersieht. Griechenland, näher Athen, war die Welt des Dichters, der noch dazu von Einigen für einen der letzten Komödiendichter Athens gehalten wird, während Schlegel freilich behauptet hat, daß ihm noch trefflichere gefolgt sein müßten. Von dieser ironischen Richtung, in höherem Sinne politischer Art, läßt nun weder Hellas noch Rom, dessen letzte Satiriker das Alterthum begraben. Die Ironie, bis zur Satire gediehen, verliert dann ihre künstlerische Bedeutung, insofern nur die sittliche Gesinnung des Satirikers die Wurzel des von ihm erregten Wohlgefallens ist. Man darf in dieser Hinsicht behaupten, daß die Satire auf dieser Höhe politischer Bedeutsamkeit, wie bei Juvenal selbst in das Erhabne überschlägt, denn sie entspringt dort aus der Gesinnung.

Der Standpunkt des komischen Dichters bei den christlichen Völkern ist ein ganz andrer. Die phantastischen komischen Epiker der Italiäner, die alten englischen Lustspiele können dies beweisen; besonders die bunte Menge lächerlicher Begebenheiten, welche sich drängen, fesselt uns hier. Aber wenn auch die ironische Auffassung der komischen Charaktere, die

immer etwas zu thun sich anmaaßen, das ihnen nicht gelingt, durch den Reichthum des Stoffes hindurch sich geltend macht, so tritt die Tendenz auf ein bestimmtes Verhältniß, welche die Ironie so gern hegt und pflegt, darum nicht hervor, weil das Bewußtsein der freien Persönlichkeit den Dichter seine komischen Charaktere in einem Weltbezuge, in einer Bedeutung für die Menschheit, nicht in dem beschränkten Verhältnisse zu einem besondern, einem bestimmten Staatsleben auffaßt. Dadurch erhebt sich das Komische zu einer Höhe, wo es keinem weitern Zwecke dienstbar, eine Weltansicht begründet. Die volle und wahre Identität des Lächerlichen und des Spotts, wonach das Komische lange und vergebens ringt, so daß man Subject oder Object immer abwechselnd hindurchscheinen sieht, diese erreicht endlich der Humor. Er nimmt in dem Reiche des Komischen die nämliche Stelle ein, als in dem des Tragischen die Andacht. Wenn zuweilen behauptet worden ist, daß die griechische Tragödie eine Höhe erreicht habe, welche in der christlichen Zeit vergebens angestrebt worden, — gerade in der engen Verknüpfung mit dem religiösen Leben, wonach die dramatische Aufführung Act der Gottesverehrung war, und wonach sie eine mit dem sinkenden Volkscharakter verloren gegangene Weihe erhielt, läge dann dafür der Grund, — so hat doch die vorchristliche Zeit nichts Komisches, das sie dem Humor Shakespeare's zur Seite stellen könnte, aufzuweisen. In der christlichen Tragödie geschah die Läuterung des Schmerzes über den Untergang des Helden nicht durch die Bewunderung der erfüllten ewigen Nothwendigkeit, sondern durch die Liebe zu Gott, dessen Gnade die Person, die wir untergehen sehen, als geistige Persönlichkeit nicht untergehen lassen wird. Schon Dante scheint den Ausdruck „Commedia" für sein Gedicht von der Reise aus dem Diesseits in das Jenseits gewählt zu haben, weil der tiefere Sinn des Komischen, das ohne die verklärende Gewalt der Liebe, die wir als den Schlüssel zur Vernunft kennen lernten, keine höhere Bedeu-

tung erlangen würde, ihm dunkel vorschwebte. In der Komödie, wenn sie sich bis zum Humor erhebt, wie wir ihn bei Shakespeare in vollem Glanze erblicken, bildet die heitere Weltanschauung, worin der Schmerz über die irdische Vergänglichkeit aller Dinge, über das Loos, welches alles Einzelne betrifft, durch die Liebe versöhnt wird, die Grundlage. Der Uebermuth, bis zu welchem die Freude an der Gegenwart, an der Existenz anwächst, feiert seinen Triumph nur, weil er dem Loose der Vergänglichkeit sich fröhlich und getröstet unterwirft. Der Humor als Weltanschauung lächelt durch Thränen, und gelangt, erwachsen von dem Boden des Lächerlichen, eben dahin, wozu die Furchtbarkeit des Erhabenen durch die milde Rührung geläutert worden ist. Er birgt in sich Süßes, aber auch Bitteres, das durch jenes gemildert wird, und läßt den Ernst zurück, daß man ihn als Kern der süßen Schaale erst nach deren Genusse schmecke. Jenes Mißverständniß der Ironie, wovon oben bereits gesprochen worden, und vor dem wir zu warnen hatten, erklärt sich sehr leicht aus den genannten Eigenschaften des Humors. Als Shakespeare in Deutschland zuerst ein ungetheiltes Entzücken verbreitet hatte, ging man in der ästhetischen Erläuterung seines Geistesschatzes zu weit, und machte den Geist des Humors, überhaupt des Komischen, zur absoluten Willkühr im Gegensatze der tragischen Nothwendigkeit. Jene später oft persifflirte „ungeheure Ironie" wurde als ein Spiel des Subjects mit Allem und Jedem dargestellt, dessen endliche Strafe eine „unendliche Wehmuth" sein sollte. Dieser ganzen Auffassung des Humors lag insofern eine tiefe Wahrheit zum Grunde, als sich thatsächlich das laute Aufjauchzen des Humors in jene der Wehmuth verwandte Rührung auflöset. Hieran aber hat das Lächerliche, also das objective Moment des Humors eben so vielen Theil, als die Ironie, oder die immanente vergängliche Natur der komischen Erscheinung, eben so viel, als die Entdeckung und Auffassung dieser Schwäche Seitens des Sub-

jects. — Dieses mit Humor begabte Subject hat nunmehr wirklich den Menschen durch seine künstlerische Aeußerung die Augen geöffnet. Der Humor, seinem Wesen nach Synthesis des Objectiven und Subjectiven, unterscheidet sich vom Witze sogleich, indem er sich nur immer an das, was ihm nicht mißlingen kann, wagt, er siegt, denn er ist selbst Blüthe eines gegebenen Verhältnisses. Auch das Erhabenste verschont er nicht. Was ist denn nun aber, fragt man, das Lächerliche, das sich auch da noch finden kann, wo es sich um humoristische Auffassung des Größten und Erhabensten handelt? es ist das polare Grundverhältniß, der ewige Gegensatz, der überall wie mit Blitzesschnelle nur von dem Humoristen entdeckt wird. Dieser bezieht das Einzelne und Vergängliche auf ein Allgemeines und Ewiges, indem er den nothwendigen Gegensatz jenes Dinges, das über die Gränzen eines Einzelnen sich zu erheben scheint, auffindet. Er verfährt also keineswegs nach subjectiver Willkühr, sondern er entdeckt durch eine divinatorische Gabe. Weil der Humorist etwas Großes und Erhabenes liebt, will er es als ein menschliches, gewissen Beschränkungen unterworfenes Etwas betrachtet wissen, denn, dies haben wir bereits ausgeführt, die Liebe sucht sich die Beschränkung. Gewiß ist, daß der Humor gerade das Höchste, sogar das Heiligste nicht verschont, aber ganz und gar nicht, um, wie es der Spott allein thut, es lächerlich zu machen, d. i. es zu erniedrigen, zu schmähen, sondern um seine Bedeutung durch den Weltcontrast, an den es geknüpft ist, recht anschaulich zu machen. Jede Seite in Jean Paul, der oft zum völligen Cyniker wird, während er das Herrlichste und Himmlische vor Augen hat, der gerade die höchste Idee am meisten verherrlicht, indem er die niedrigste Wirklichkeit an sie knüpft, liefert uns den Beweis. Bei allen christlichen Völkern findet sich im Anfange ihrer dramatischen Literatur eine lustige Person ein, die als wiederkehrender Charakter die stehende Aufgabe hat, das Pathetische, Erhabene an die Erde zu fesseln,

dafür zu sorgen, daß, mit Göthe zu reden, die Bäume nicht in den Himmel wachsen. Das weltberühmte Beispiel in Shakespeare's Heinrich IV., wo Percy und Falstaff in der Schlacht fallen, erstrer aber, der tödtlich Getroffene, liegen bleibt, letzterer aufsteht und sich den Staub abwischt, was enthält es anders als die Verherrlichung des Percy, welchen noch im Sterben „nicht der Verlust des flücht'gen Lebens kränkt," während der Cyniker Falstaff, der nichts als das Irdische kennt und liebt, nach seiner Meinung „das bessere Theil der Tapferkeit, die Vorsicht" zum Wahlspruch nimmt. Und wie viele Scenen im Lear, in Romeo und Julia könnten als Beispiele dienen! Der Narr im Lear verschwindet, sobald das Geschick des Königs eine Wendung genommen hat, die ihn zu rächen bestimmt ist, und den Trost des Humors entbehrlich macht. Mercutio, der personificirte Humor, stirbt, sich *selbst ironisirend*. Kühner aber hat kein Dichter diese Göttergabe angewandt, als im Prologe im Himmel zu „Faust" Göthe es gethan. Dem Herrn der Heerschaaren, dem Quell des Lebens, dem Inbegriff ewiger Ruhe wird Mephistopheles, der Geist der Verneinung, der unzufriedenen Unruhe gegenübergestellt, Symbole der Urphänomene, die sich in dem Geiste und in der Brust jedes Sterblichen geltend machen. Mephistopheles an sich ist eine durchaus *ironische Gestalt*; im Conflicte mit dem das Erhabenste anstrebenden Faust, wie in jenem mit der Majestät Gottes selbst, als Repräsentant des Princips der Endlichkeit dem der Unendlichkeit gegenüber, ist er erst *humoristisch*. In dem gegenseitigen Bezuge beider unendlichen Kräfte hat der Dichter ein unsterbliches Denkmal für die Gewalt des höchsten Humors aufgestellt. Hier zeigt sich recht, wie die Ironie nur der eine Factor einer höhern dichterischen Anschauung und Kraft ist. Der Humor wagt sich gern an die Klugheit, die menschliche und gebrechliche, weil er über ihr steht, und war immer ein Freund der Weisheit, von der er selbst ein Theil ist.

Aus der Beziehung des Humors auf etwas Unendliches und dessen Gegensatz gegen ein Endliches ergiebt sich, warum er sich selbst eben in Wehmuth auflöset, oft das Furchtbare mildernd. Dieser gemilderte Schmerz ist sein Vermächtniß, wenn er nach kurzem Rausche, in welchen er einwiegt, entflieht. Im täglichen Leben treten Fälle hervor, die in sein Gebiet gehören, obgleich sie an sich furchtbar sind, und in eines Dichters Kopf schwerlich kommen würden. Folgendes Ereigniß, welches vor einigen Jahren aus einer deutschen Gebirgsgegend gemeldet wurde, mag als merkwürdiges Beispiel dienen: In einem Dorfe feierten Bauern ein Fest. Man bereitete in einer Ecke der Wirthsstube irgend ein heißes Getränk in einem riesengroßen Topfe. Ein dreijähriges Mädchen stieg auf eine Bank und bog sich über den Rand des Topfes, was ihm untersagt wurde. Aus Neugier aber wiederholte es dies Beginnen, verlor das Gleichgewicht und stürzte kopfüber in den Topf. Das Kind wurde halbverbrannt herausgezogen, die verzweifelte Mutter lag vor seinem Bette auf den Knieen, alle Mittel waren fruchtlos, da öffnet das Kind noch einmal die Augen und sagt: „liebe Mutter, sei nicht böse, ich will es nicht wieder thun," — und stirbt. Ein schmerzliches Lächeln bringt diese Geschichte bei Jedem hervor, der sie erfährt. Die Naivetät von Kindern überhaupt bietet dem Beobachter viele Scenen dar, worin sich der Humor mitten in die tiefste Rührung mengt, eine Auffassungsweise, die freilich der griechischen und römischen Sinnesart fremd war, und daher auch in den uns übrigen Kunstwerken jenes Alterthums fehlt. Jean Paul nennt mit vollem Rechte den Humor einen Abkömmling der Romantik, sein ganzes Wesen romantischer Natur.

Da sich der Humor vor dem Großen und Furchtbaren nicht scheut, sondern es auf seine Art lächerlich macht, nämlich die Seite seiner Endlichkeit herauskehrt, so kann der Widerwille auffallen, den er vor gewissen, dem Scheine nach günstigen Stoffen hat. Obgleich er selbst sich wie ein Cyniker benimmt,

namentlich allen irdischen Genüssen ihr gutes Recht läßt, und damit sogar prahlt, wie Falstaff, so hat er doch vor dem Schlechten, dem Laster, eine gewisse Scheu. Mit diesem zu kämpfen war, wie wir sahen, Sache der Ironie, die über dieser That in das Reich der Satire geräth, und damit in die äußerste Ecke der komischen Kunst sich drängt. Wunderlich! daß der Humor mit sittlichen Schwächen sehr gern sich abgiebt, aber das Schlechte, die erstarrte Unsittlichkeit, die Lüge, die Verworfenheit, die Sünde, welche mit Bewußtsein das Schlechte als Ziel und Zweck verfolgt, unangerührt läßt. Der Grund dafür liegt allein darin, daß der Humor sich überall nach dem polaren Gegensatze umsieht, und als ächter Kunstgenius keinem bestimmten Zwecke, sondern sich selbst lebend, diesen Gegensatz zur Erscheinung bringen, also in dem Kunstwerke selbst verkörpern will. Das Gute und Schlechte würdigen wir nach Zwecken; mit der bloßen guten That, mit dem bloßen Verbrecher ist künstlerisch schlechterdings nichts anzufangen, das liegt einmal in dem Unterschiede der Idee des Schönen und der des Guten. Der Humor *liebt*, und gerade dasjenige, das er bloß zu stellen scheint, am Meisten, er ist zu hassen unfähig, gerade das Große liebt er, und beweiset dies, indem er die Achillesferse auffindet, woran es verwundbar ist; an dem Laster ist nichts zu *lieben*, darum flieht er es, und überläßt seiner Magd, der Ironie, es zu züchtigen, was diese in sittlichem Zorne mit der Geißel der Satire thut. Wenn sich der Humor mit dem Laster abgäbe, so würde er es beschönigen, denn er erzeugt das Schöne, wenn er sich auch geringfügiger Mittel zu bedienen scheint; indem er aber den Gegensatz zu dem Laster aufsucht, erscheint dieses selbst ihm sogleich als das absolut Häßliche und Hassenswürdige, womit er nichts zu thun haben mag. Um dieser Divinationsgabe willen steht er eben höher als seine Dienerin, die Ironie, die von ihrem nur subjectiven Standpunkte aus die Elemente des Schönen und Guten, des Aesthetischen und Ethischen nicht ganz zu sondern

vermag. Damit nun fällt ein neues Licht auf das ganze Gebiet des Komischen, nämlich auf eine Seite desselben, wovon bisher hier nicht die Rede war. Wir gelangen zu dem Satze, daß das Komische sich selbst aufhebt, wenn es die Sittlichkeit gegen sich aufruft. Wir sahen, das Kind lacht noch über einen Krüppel, wohl aus einer dunkeln Schadenfreude, aus einem gewissen Egoismus; durch die Reife des Lebens lernt es bis auf einen gewissen Grad, auch dem Anstande zu gefallen, diese Schadenfreude überwinden, indem es den sinnlichen Eindruck dem Gemüth, der Gesinnung unterwirft. Erst auf dem Standpunkte des Humors ist jener, jeden komischen Eindruck begleitende Egoismus vollständig überwunden, weil die vollständige Freiheit des Geistes, die freie Persönlichkeit, des wahren Humors allein fähig ist. Es giebt unzählige Lustspiele, deren unangenehmer Eindruck auf den höhern Denker lediglich dadurch hervorgebracht wird, daß sie nicht das Verkehrte, sondern das Laster, sprichwörtlich zu reden, mit einem blauen Auge davon kommen lassen. Die Kunst ist verloren, wenn sie lehren will; sie ist es auch, wenn sie übersieht, daß sie die Idee des Schönen nicht zur Erscheinung bringen kann, sobald sie die des Guten vernichten will. Nur ein Beispiel: Das schwächste dramatische Stück von Göthe „die Mitschuldigen" gefiel vor funfzig Jahren, und wurde auf einer großen deutschen Bühne vor Kurzem ausgepocht. Ist es die Form, die veraltet wäre, die Situationen, die das Interesse eingebüßt haben? Nichts weniger als dies; es ist so geschickt gemacht, als nur irgend ein französisches Lustspiel, aber der Dichter hat in jugendlichem Leichtsinn übersehen, daß der Diebstahl aus Gewinnsucht niemals komisch sein kann, das herangereifte Bewußtsein des Geschlechtes ist dahinter gekommen, und bezeigt sein gerechtes Mißfallen. Göthe selbst hat einen ähnlichen Mißgriff niemals wieder begangen, denn das Geschrei über die sogenannte Immoralität seiner Dichtungen brauchen wir längst nicht mehr zu widerlegen.

Hiermit ist nun die von Solger ungebührlich auf den Thron gesetzte Ironie in ihre Gränzen zurückgewiesen. Unsere Resultate sind folgende: Die kalte Subjectivität, oder die absolute Willkühr, an sich lieblos, vermag allein, ohne ein ihr zu Hülfe kommendes lächerliches Object, die höchste Idee des Komischen nicht zu realisiren, sie bringt es nur bis zum Witze. In diesem, wie in dem blos Lächerlichen genügt der Contrast. Im Humor spiegelt der Contrast etwas Höheres, den ursprünglichen ewigen Gegensatz zwischen Endlichem und Unendlichem, zwischen Sein und Leben, Nothwendigkeit und Freiheit ab, so daß der irdische Contrast selbst wieder gegen jenen ewigen Gegensatz contrastirt. Wegen dieser ungeheuern Kluft wirkt er so stark, und wegen jener ernsten Mahnung schlägt er in Rührung über. Wenn er nun näher bestimmt werden soll, so bezeichnen wir ihn in Gemäßheit der vorgenommenen Darstellung als den höchsten Jubel der freien Persönlichkeit, welche in diesem seligen Momente das ewige Loos der Vergänglichkeit an jedem einzelnen Wesen getröstet erkennt und hinnimmt. Hier also ist diese Vergänglichkeit gerade das, was die Unangemessenheit, der Mangel in dem Lächerlichen nur bedeutete. Jenes Bewußtsein der Vergänglichkeit berührt so nahe den Rausch des Augenblicks, daß man einen Zustand der Auflösung im Jubel, des wirren Wechsels und Schwankens der Begriffe wahrnimmt, den das Subject kaum mehr ertragen kann. Von diesem Auflösen, Flüssigmachen alles Starren, Egoistischen in der menschlichen Brust kommt ja die ästhetische Bedeutung des Wortes, das eigentlich „Flüssigkeit" bedeutet, her.

Die Beispiele, welche aus der Kunstwelt bisher gewählt worden sind, gehörten sämmtlich dem Gebiete der Poesie an, deren Erzeugnisse die psychologischen Unterschiede deutlicher hervortreten lassen, als es denen der bildenden Kunst oder der Musik möglich ist. Wenn es sich z. B. darum handelt, den Widerwillen des Humors gegen das Schlechte mit Beispielen

zu belegen, so ist dies an einem Gedichte nachzuweisen leichter, als an einem Gemälde, worin sich der ganze Gedanke in eine augenblickliche Erscheinung drängt, und bei der Uebermacht des sinnlichen Eindrucks zu so feinen Unterschieden nicht Zeit läßt, vielmehr wird vor allen Dingen das Häßliche hier an die Stelle des Schlechten treten, der ästhetische Eindruck den ethischen überwiegen, und der gemeinsame Ursprung dieser beiden Begriffe auf diese Weise sich darthun. Der Humor ist auch für den bildenden Künstler darstellbar, wir erinnern statt vieler Beispiele nur an die Todtentänze des Mittelalters. Ueberhaupt aber bleibt für den Maler keine Aufgabe schwieriger, als in einem komischen Bilde noch den Adel der Schönheit zu bewahren; ebenfalls bei dem Musiker wird dies schwer, und doch ist ohne den Begriff des Humors z. B. Beethoven unbegreiflich. Es kann, bevor das Wesen und die Gränzen aller einzelnen Künste erörtert worden sind, von näherer Nachweisung dieser Sätze in speziellen Gebieten nicht die Rede sein. Die gesammte komische Literatur führt darauf, daß auch in ihr die volle Erscheinung des Humors, — wie schmählich mißbraucht man täglich dieses Wort! — höchst selten ist, so daß er ewig, wie das Ideal des Schönen selbst, bei weitem mehr erstrebt, als erreicht wird. Das Komische, anstatt zu jener idealen Höhe sich zu erheben, bleibt gewöhnlich entweder der Ironie, oder dem Lächerlichen zugeneigt, entweder, genau beleuchtet, näher dem Witze, oder der Posse verwandt. Denn nur auf Momente spendet der Geist der Kunst in der Geschichte seine höchsten Gaben, die sich durch Gleichmaaß geistiger wie sinnlicher Macht ihr unsterbliches Recht schaffen.

Die Möglichkeit, die Analogie des Ganges, welchen das Komische in seiner Entwickelung beobachtet, mit dem des Tragischen nachzuweisen, ist erst jetzt vorhanden, nachdem die in jeder der beiden Ideen enthaltenen und versöhnten Gegensätze einzeln abgelöset worden sind. Das Verhältniß, das diese

Gegensätze zu einander einnehmen, entspricht vollkommen dem der beiden Ideen unter einander selbst. Ursprünglich war als wesentlicher Unterschied festgehalten worden, daß im Tragischen das persönliche Selbstgefühl zuerst gebeugt und dann erhoben, im Komischen zuerst erhöht und dann gebeugt werde. Die Nachweisung dieser Sätze gelang dadurch, daß wir in jedem von Beiden ein subjectives und ein objectives Moment unterschieden. Im Tragischen waren dies Rührung und Erhabenheit, im Komischen Ironie und Lächerliches. Der Eindruck des Rührenden gelingt nur dadurch, daß das Subject sich selbst ihm hingiebt, der des Erhabenen dadurch, daß das Subject ihm unterworfen wird. Das Lächerliche erzwingt sich dagegen das Gelächter, es unterwirft sich mithin das Subject, wie dies gleichfalls das Erhabene thut. Das Gemeinsame des Erhabenen und des Lächerlichen ist hiernach, daß Beide objective Mächte sind. Die Ironie, welche nicht lacht, sondern verlacht, also auf Kosten eines Andern lacht, ist rein subjectiver Beschaffenheit, wie die Sentimentalität. Das Gemeinsame Beider ist also, daß die ganze Wirkung hier der Macht des Subjects zuzuschreiben ist. Das Subject nimmt nur in der Rührung eine abhängige, in der Ironie eine trotzige Stellung, beides kraft seiner Individualität ein, deren künstlerische Vermittelung mit dem Allgemeinen, mit der lebendigen Idee erst durch Verbindung mit einem objectiven Momente zu Stande kommt. Wissenschaftlich genommen verhalten sich daher Ironie und Lächerliches, oder Rührung und Erhabenheit nicht sowohl als absolute Gegensätze, denn als relative, da sie mit einander durch gemeinsamen Bezug jener auf das Komische, dieser auf das Tragische gar so nahe verwandt sind. Absolute Gegensätze sind aber Rührung und Lächerliches, Ironie und Erhabenheit. Diese schlagen in einander über, ohne sich jemals zu versöhnen, sie stoßen einander ab, und ziehen einander an, ein für die Entstehung des Kunstwerks hinderlicher Kampf. Anders gestaltet sich das Verhältniß, wenn der

Gegensatz selbst der höheren Ideen, des Komischen und des Tragischen, und um es auf die Spitze zu treiben, des Humors und der tragischen Andacht zur Sprache kommt. In diesem idealen Gebiete ahnet man die Verwandschaft mit einer gemeinsamen leuchtenden und wärmenden Flamme, welche nichts Anderes, als die Idee des Schönen, der Mittelpunkt der gesammten Sphäre des künstlerischen Geistes ist. Trotz dieser Verwandschaft bleibt eine factische Trennung zwischen den beiden von der allgemeinen Idee des Schönen abhängigen Ideen, die einmal keine mehr die ungestörte göttliche Einheit der Mutter besitzen, sondern des Gegensatzes, jede in ihrer Weise bedürfen, um ihre Besonderheit zu behaupten. So strömt die Idee des Schönen selbst mit der des Wahren in der des Guten wieder zusammen, und wird darin nur in Momenten des höhern Seelenlebens, worin alles Einzelne aus seiner Isolirung auf einen göttlichen Ursprung zurückgeführt wird, in jener Ungeschiedenheit, die für den nach Unterschieden suchenden Verstand unbegreiflich bleibt, erkannt und festgehalten.

In den meisten Lehrbüchern der Aesthetik ist der Weg zur Bestimmung des Komischen und Tragischen dergestalt eingeschlagen, daß diese Bestimmung nicht erst von der der Wirkung ausgeht, sondern andrerseits in ganz objectiver Weise, ohne Rücksicht auf das empfangende Subject geschieht. Leider läuft man leicht Gefahr, hierbei ins Leere und Bodenlose zu gerathen. Wenn wir oben das Schöne als unmittelbare Erscheinung des Lebens definirten, so werden wir demgemäß das Komische und Tragische als die Repräsentanten der beiden in jener Definition gegebenen Gegensätze auffassen müssen. Ferner wenn von jedem Kunstwerke die lebendige Durchdringung des geistigen und sinnlichen Moments, als darin enthalten, gefordert wird, so wird zuletzt das Tragische als das, worin das geistige, und das Komische als das, worin das sinnliche Moment überwiegt, bestimmt, und der tragische Dichter zum Priester, der komische zum Cyniker gesellt werden. Bei diesem Verfahren überliefert man mit der Wahrheit unvermeidlich die

Unwahrheit, oder mit dem Wesen der Sache sogleich deren Mißverständniß. Ueber der Meinung, die reine Wissenschaftlichkeit zu bewahren, wird man so unpraktisch, daß der Zweck, nämlich die Belehrung unerreicht bleibt. Aus solcher Befürchtung haben wir hier den entgegengesetzten Weg, der schlechthin von der subjectiven Wirkung ausging, eingeschlagen, und sind auf demselben zu der allgemeinen Idee des Schönen, die nur scheinbar aus dem Auge gelassen blieb, wieder zurückgelangt.

IX.

Geschichtliche Entwickelung des Ideals.

Der Unterschied, welchen die vorhandenen Kunstwerke in dem Maaße, als die Idee des Schönen darin näher als die des Tragischen oder als die des Komischen befunden wird, darbieten, ist an der Idee unmittelbar, ohne Rücksicht auf ein concretes Ideal, nachgewiesen worden. Da nun aber die Idee des Schönen nicht ohne zugleich Ideal zu sein, wirklich ist, indem zunächst dieses, nicht die Idee, wie wir wissen, im Kunstwerke erscheint, so kann man allenfalls auch von tragischem oder komischem Ideale, also etwa irgend einer menschlichen Individualität im Zusammentreffen mit Ereignissen, sprechen. Nur ergab bereits die Untersuchung selbst, daß ebenfalls weder ein absolut tragisches oder komisches so wenig als ein absolutes Ideal des Schönen jemals zur Wirklichkeit gelange; vielmehr erlebt es geschichtliche Umbildungen, deren Nothwendigkeit darin besteht, daß Ideal nichts Andres, als das concrete geistige Bild ist, worin die Idee des Schönen sich offenbart.

Wenn wir nun die Geschichte der Kunst als Geschichte

des zu sinnlicher Wirklichkeit gelangten Ideals, dieses letztre aber als das Phantasiegebilde, als jene lediglich für den Künstler objective Gestalt, worunter die Idee selbst zuerst in dessen Seele eintritt, auffassen, so ergiebt sich, daß der immanente Grund für die geschichtliche Fortbewegung der Kunst die Geschichte der Idee, deren Erscheinung, ja, wenn man will, deren Vision, das Ideal ist. Die Wissenschaft ist Gedankenthat, muß daher das Ideal als das Bild und die Idee als den Gedanken dialektisch auseinanderhalten, wenn sie ihrer Aufgabe gemäß deren concretes Verhältniß begreifen soll. Der Gedanke Gottes, für den Philosophen die Idee, hat seine Geschichte, deren Erscheinung überhaupt die Thaten der Menschen sind, die aber zunächst in der Religionsgeschichte, näher in der des Cultus, äußerlich wird. Die Geschichte der Kunst hat an der des Cultus, wie die des Ideals an der der Idee ihre Basis.

Frägt man demnächst nach dem wissenschaftlichen, nicht nach dem zufälligen Unterschiede, welchen die Ideale, genauer das Ideal in verschiedenen geschichtlichen Zeiträumen, darbieten, so kann er nur in dem Unterschiede gefunden werden, welchen der Gedanke zur sinnlichen Gestalt, worunter er der Phantasie erschien, hat. Hier ergiebt sich folgender Gegensatz: entweder das Ideal ist erschöpfende Manifestation der Idee, oder nicht; also entweder die Idee existirt mehr als Bild oder mehr als Gedanke, ist mehr an das Moment der Nothwendigkeit oder der Freiheit gebunden. Die Seele hat das Absolute mehr von der idealen oder mehr von der ideellen Seite aufgefaßt.

Dieser Differenzpunkt ist für die Auffassung der Kunstgeschichte in ihren wichtigsten Zeiträumen entscheidend. Seine nähere Untersuchung wird den Gebrauch einiger der Aesthetik bereits eigenthümlichen technischen Ausdrücke nicht vermeiden können, da sie das Mittel sind, die unentbehrlichsten Begriffsbestimmungen, woran man bei der Beurtheilung von Kunstwerken sich zu halten hat, dem Gedächtnisse zu

bewahren. Wir würden sie, als fremden Ursprungs, mit deutschen Ausdrücken zu vertauschen suchen, denn mit der schnödesten Willkühr werden sie bereits im täglichen Leben durcheinandergeworfen, und selbst von Männern der Wissenschaft, — wie denn auf vielen Worten das traurige Geschick ruht, äußerlich unverändert stehen zu bleiben, aber ihren Sinn zu ändern, — ganz verschiedentlich bestimmt und angewandt; doch warnt das Beispiel manches verdienten und bedeutenden Denkers, z. B. K. C. F. Krause's, und beweiset, daß gewaltsame Verdeutschungen nur die Verwirrung vermehren. Diese Ausdrücke sind: „symbolisch und allegorisch, classisch und romantisch," und beziehen sich sämmtlich auf jenes Verhältniß zwischen der Idee und deren Erscheinung. Zum Verständniß desjenigen Sinnes, worin man sie gebrauchen soll, ist es angemessen, daß wir einen Blick in die Geschichte der neueren Aesthetik, welche sich um jene vier Ausdrücke viel gestritten hat, werfen und daran unsre Feststellung knüpfen. Die Lehren Schleiermachers und Schellings geben sich mit jener Nomenclatur weniger, als die Lehre Solgers ab, der gerade hier für die spätre Hegel'sche Schule Stoff zur heftigsten Entgegnung gab, ja, an der verschiedenen Bedeutung, die Beide jenen Worten beilegen, ist die Verschiedenheit der ganzen Kunstansicht Solgers und Hegels am Deutlichsten zu erkennen. Beiden liegt die gemeinsame Ansicht zum Grunde, daß ohne Sichtung der in der Geschichte der Kunst dargelegten Unterschiede des Ideals, wie man doch in der Kantischen Periode vermeinte, kein Kunstverständniß gedeihen könne. Zunächst zu dem wichtigen, in vielen Disziplinen, in Theologie, Rechtswissenschaft u. s. w. angewandten, der Philosophie vor Allen unentbehrlichen Worte „Symbol" haben wir uns zu wenden. Symbol bezeichnet, nach Solger, eine sinnliche Existenz, worin die Idee auf irgend eine Weise erkannt wird, und ist mithin kein bloßes Bild oder Zeichen der Idee, sondern diese selbst, nur eben als deren Erscheinung. Der Künstler hat seine Thätigkeit in der Vollendung des sym-

bolischen Kunstwerks, welches die Idee nicht blos bedeutet, sondern wirklich ist, — erschöpft. Der Geist des Künstlers ist in dem Symbol ganz objectiv geworden. Der Gegensatz des Symbols ist nun die Allegorie. Diese ist eine sinnliche Existenz, worin wir die Idee als fortgesetztes Wirken, nicht als ein bereits vollendetes, wie bei dem Symbol wahrnehmen; das Symbol interessirt also, als Werk, als vollendete That, die Allegorie als Wirken, als fortgesetztes Thun des Geistes, in jenem ist das objective, in diesem das subjective Moment vorherrschend. So weit Solger. Vorschreitend und diesen Kategorieen gemäß legte er, bei Betrachtung der Kunstperioden, der griechischen Kunst den symbolischen, der christlichen den allegorischen Charakter bei. Von den Ausdrücken „classisch und romantisch" machte er noch weiter keinen Gebrauch, dieselben wurden erst von Hegel in entscheidende Bedeutung gesetzt.

Die Hegel'sche Lehre wirft nämlich diese ganze Theorie um. Sie unterscheidet das Verhältniß zwischen der Idee und deren Erscheinung in dreifacher Weise, und nimmt daher auch statt einer zweifachen, wie Solger thut, eine dreifache Kunstform, die symbolische, classische und romantische an. „In der symbolischen sucht die Idee noch nach ihrem ächten Kunstausdrucke, weil sie in sich selbst noch abstract und unbestimmt ist, und deshalb die angemessene äußere Erscheinung nicht an sich und in sich selbst hat." So läßt denn das symbolische Kunstwerk in seiner Gestalt deren Bedeutung nur ahnen. Bei dieser symbolischen Form bleibt aber die Kunst in ihrem geschichtlichen Verlaufe nicht stehen. Die Idee läßt sich damit, in der Erscheinung nur ihren unvollständigen Ausdruck gefunden zu haben, nicht begnügen, sie treibt zur Ausgleichung des Mißverhältnisses und erreicht sie, indem die Einheit von Inhalt und Form, von Idee und deren Erscheinung wirklich zu Stande kommt. Dieses ist nach Hegel die classische Kunstform. Die leibliche Realität des Werks stimmt mit ihrer geistigen Individualität völlig zusammen. Endlich aber über-

schreitet die Idee wieder die sinnliche Gränze, welche alle Erscheinung fordert, die Idee erfaßt sich als „der für sich selber freie Geist," der sich daher in der Aeußerlichkeit niemals mehr vollständig realisirt finden kann. Dies bedingt den Grundtypus der romantischen Kunstform. — Es ergiebt sich sogleich, daß dieser Anschauung der Kunst die von deren Geschichte zum Grunde liegt. Die symbolische Form wird in der vorgriechischen, die classische in der griechischen, die romantische in der christlichen Kunst gefunden. Die Allegorie verliert alle Bedeutung, die sie bei Solger hatte. Hegel weiset ihr nur eine ganz vorübergehende Stellung in der Entwickelung des Symbols selbst an, ungeachtet er die Verwandschaft, welche nach seiner Ansicht von dem Romantischen dieses mit der Symbolik hat, — er findet allerdings bei beiden Trennung von Inhalt und Form, aber in entgegengesetzter, das ist umgekehrter Weise, — ungeachtet, sagen wir, er diese anerkennt. Er fühlt, daß er fast genöthiget wäre, der romantischen Kunst den allegorischen Charakter zuzusprechen, und bemüht sich doch, dies zu vermeiden. Er behauptet: „die Allegorie gehöre überhaupt weniger der antiken, als der mittelaltrigen romantischen Kunst an, aber sie sei als Allegorie nichts eigentlich Romantisches." Dies ist eine schwache Stelle des ganzen, mit bewundernswerthem Scharfsinne entworfenen Systems, welches an der Zurückhaltung des Eingeständnisses, daß wir von der vorgriechischen Kunst viel zu wenig wirklich wissen, nämlich erlebt haben, um ihre absolute Stellung zur Weltgeschichte unbefangen zu beurtheilen, leidet. Es wird hierdurch bestätigt, daß nichts gefährlicher ist, als der Universalgeschichte fertige Kategorieen aufzuzwingen. Das Kleid wird alle Augenblicke dem lebendigen Leibe zu eng. Weiter aber liegt der Eintheilung die Ansicht zum Grunde, daß in der christlichen Bildung die Kunst ein untergeordnetes Moment sei, und daß sich jene Bildung vielmehr im Geiste, im Gedanken erst vollziehe. Die sinnliche Erscheinung des Gedankens entspricht ja bereits demselben nicht mehr, ist mithin

nur lästige Fessel, welche weggeworfen werden muß. Die griechische Kunst muß dann freilich höher zu stehen kommen, als die christliche, weil bei jener der Gedanke in der Erscheinung aufging, und die gesammte Kunst steht dann sogleich in einem niedrigen Verhältnisse zum reinen Gedanken, d. i. zur Philosophie. Die höhere welthistorische Stellung, welche Hegel überhaupt für die Philosophie der Kunst gegenüber in Anspruch nimmt, ist in der That der letzte Grund für jene systematische Anordnung. Die Kunst ist alsdann nur da, um begriffen zu werden. Indem wir aber in entgegengesetzter Weise behaupteten, die Kunst sei nur da, um erlebt zu werden, da ihr Begriff etwas Anderes, als ihre Realität, nur ein Schema gegenüber der lebendigen Form sei, und weiter, daß das Denken allein von dem Kunstwerke nichts als den darin manifestirten Gedanken erhalten könne, mithin nicht ohne das Wesen des Kunstwerkes zu zerreißen, weisen wir auch der Kunst gegenüber der Philosophie eine andre Stellung im absoluten Sinne an. Das Ideal steht nicht niedriger als die Idee, obgleich es geschichtlich jene vorbereitet, und diese zuerst nur im Ideal sich offenbart, sondern Kunst und Wissenschaft werden von der Geschichte, die mehr ist als Beide, nämlich das stetige Fortwirken des göttlichen Geistes in dem menschlichen, wieder verschmolzen. Das dreifache Verhältniß des Menschen zur Religion ist hierin enthalten, und die allgemein menschliche Bedeutung der Religion damit zugleich hervorgehoben, während künstlerische, wissenschaftliche, und zweckvolle praktische Thätigkeit sogleich als individuelle Momente in der Geschichte der Menschheit erscheinen. Was ist, hat den Zweck als Thatsache in der Geschichte zu leben, deren Idee zugleich deren Unbegreiflichkeit in sich schließt; daß die Geschichte aber unbegreiflich sei, dies eben zu begreifen, ist von jeher das Ziel gewesen, wohin die Philosophie gelangt ist, und wohin sie, indem sie dennoch den Kampf um die unbedingte Wahrheit immer wieder ihrer Aufgabe gemäß eingeht, auch immer wieder gelangen wird.

Die der Hegel'schen vorangeschickte Solger'sche Lehre genügt schon deshalb nicht, weil sie auf die einmal existirenden vorgriechischen Kunstperioden keine Rücksicht nimmt, und noch weniger ist die ausgedehnte Bedeutung, welche dem Symbol und der Allegorie beigelegt werden, annehmbar. Beides sind unentbehrliche Ausdrücke, wovon auch wir sogleich Gebrauch machen wollen, jedoch, wie die That zeigen wird, in gänzlich anderem Sinne. Dies schließt nicht aus, anzuerkennen, daß Solger den wesentlichen Unterschied zwischen griechischer und christlicher Kunst immer vor Augen hatte, wenn dieser auch sich mit jenen beiden von ihm angewandten Kategorieen nicht erschöpfen läßt.

Die Geschichte des Ideals ist allerdings die des Verhältnisses zwischen der Idee und deren Erscheinung. Sie wird von einer jeden besondren Kunst, einem Volke, einem einzelnen Künstler erlebt. Denn das Einzelne, insofern es seine Individualität zu entwickeln und darzulegen hat, erlebt jene geschichtliche Nothwendigkeit, und zwar in den drei Momenten des Werdens, des Blühn's und Vergehens, Momente, welche nur auf das Besondre, nicht auf das Allgemeine, worin vielmehr sich der einfache in dem Naturgesetze der Polarität vorgefundene Wechsel wiederholt, zu beziehen sind. Die Form irgend einer besondren Kunst ist anfänglich symbolisch, sie bedeutet den Inhalt vielmehr als daß sie ihn ausspricht. Der Gedanke ist zu unreif, zu allgemein, um die entsprechende Erscheinung zu finden. Endlich erhebt er sich dazu in der Erscheinung zur Wirklichkeit zu gelangen, die Form ist der vollständigste Ausdruck des Inhalts; weder auf der sinnlichen noch der geistigen Seite ist mehr ein Uebergewicht. Für diesen Blüthepunkt der Form, auf welchem das Kunstwerk über alle relative Bedeutung erhaben, in unvergänglicher Schönheit dasteht, ist die Bezeichnung „classisch" allein deshalb, weil der allgemein übliche Ausdruck nicht zum Nachtheil des Verständnisses mit irgend einem andern vertauscht werden soll, gebührlich. Daß man diesen, bekanntlich, wenn man die

Etymologie des Worts in Anschlag bringt, ganz zufälligen Ausdruck ausschließend für die griechische Kunst im Gegensatze zur christlichen, welche die romantische heißt, anwendet, ist um so weniger einzuräumen, als darin eine unverdiente Beeinträchtigung der romantischen Kunst liegt. Von einer classischen welthistorischen Kunstperiode, zu der die Vergangenheit und Zukunft nur als Werden und Vergehen sich verhalte, hat die Philosophie nicht zu reden, weil sie dann dem Verdachte der Willkühr und Vorliebe nicht entgeht, wohl aber dient uns der Ausdruck zur Bezeichnung des Höhepunktes inmitten einzelner Kunstperioden, die wir ganz überblicken können, und in dieser Hinsicht ist Shakespeare eben so classisch als Sophokles, die Romantik hat ihre classischen Momente ebensowohl als die Antike sie hatte. — Nach jenem Höhepunkte gewinnt der Gedanke die Oberhand, und sucht nach dem Mittel seiner Darstellung, die Form wird Dienerin des Gedankens, sie verhält sich zu ihrem Inhalt, der ihrer eigentlich nicht mehr bedürfte, mehr zufällig, sie beengt denselben, statt ihm gemäß zu sein. Auf dieser Stufe ist die Form allegorisch, die Periode des Vergehens der Kunst ist eingetreten, denn der abstracte Geist, der Verstand hat die Phantasie bezwungen, und schlägt sie in Fesseln. Die Unmittelbarkeit der Begeisterung hat der Ueberlegung Platz gemacht, welche sich bei der Erfahrung Raths erholt. Das Leben des einzelnen Künstlers, — wenn es nicht für die Wissenschaft sehr bedeutungsvoll an dem Blüthepunkte abbricht, — wie dies bei Raphael und Mozart der Fall war, dieses Leben zeigt jene Stufen des Werdens, Blühens und Vergehens. Das Andeutende, noch Ungeschickte in den ersten Anfängen, die reife Schönheit der ganz entfalteten für eine Generation bedeutsamen Individualität, endlich die auf Kosten der Unmittelbarkeit waltende Reflexion und Geschicklichkeit, welche Erfolge erzwingen möchte, und nur solche erreicht die den früheren nicht gleichkommen, Alles dieses ist in der nothwendigen Art der Entwickelung jeder menschlichen Individualität begründet, nach welcher zuerst das Können, zuletzt

das Wissen überwiegt. Es giebt einen Höhepunkt des Lebens zwischen Jünglings- und Mannesalter, gleichsam den Indifferenzpunkt zwischen Blüthen- und Fruchtzeit, wozu Anfang und Ende der Lebensbahn sich wie Symbol und Allegorie verhalten. Das Kindesleben ist ganz symbolisch, ganz Phantasie, das Spiel des Kindes weissagerisch für den Beruf; das Greisenalter ist ganz das umgekehrte Kindesleben, phantasielos, an Erfahrung reich, jenes sanguinisch, dieses phlegmatisch, jenes bedeutet ohne es zu wissen die Zukunft, dieses lebt nur als Bedeutung der Vergangenheit.

Das Verhältniß des Symbols zur Allegorie wird durch den auf die vier Menschenalter genommenen Bezug wesentlich erläutert. Das Symbol deutet auf einen Sinn, ohne daß sein Urheber den Sinn, den es bedeutet, wüßte. Die Allegorie aber soll einen Sinn bedeuten, wofür der Urheber die Gestalt willkührlich erwählt hat. Dort haben wir dunkle Ahnung, hier nüchternes Bewußtsein bei der Hervorbringung, während die Begeisterung der zwischen und über jenen beiden Zuständen befindliche Zustand ist; zuerst herrscht allein die Phantasie, zuletzt der Verstand. Wir erblicken Räthsel, nur dadurch unterschieden, daß der Künstler, der sie uns aufgiebt, die Auflösung bei der Allegorie kennt, bei dem Symbol aber nicht, bei jener egoistisch, bei dieser in blinder Abhängigkeit handelt.

Gehen wir nunmehr daran, von den hiermit gegebenen Begriffen und Unterschieden dahin Anwendung zu machen, daß sie in einzelnen Perioden der gesammten Kunstgeschichte als die das Verständniß dieser Perioden überliefernden Grundbegriffe nachgewiesen werden, wie dies sowohl in dem Solger'schen, als in dem Hegel'schen System mit Erfolg geschehen ist. Die christliche Kunst hat die des griechischen Alterthums zu ihrem Gegensatze, und hat ihre Umbildungen in der modernen Zeit dadurch erfahren, daß das Christenthum den mächtigen Einfluß, welchen das Heidenthum vergangener Zeit, als es aus langem Schlafe wieder erwachte, auf die all-

gemein menschliche Bildung gewann und ausübte, nicht abwies, sondern dieses Bildungsmittel vielmehr in sich aufnahm. Hierdurch wird für die moderne Anschauung die Erkenntniß und Sonderung der vielfach vermittelten Gegensätze in der Kunst erschwert. Der reine Offenbarungsglaube schaut die Natur nur an in Gott, den er als schlechterdings übersinnlich, und daher als wahre Freiheit, welche die Nothwendigkeit belebt, weiß, und hat sich künstlerisch in der romantischen Kunst bethätigt. In ihrer Reinheit existirt dieselbe gegenwärtig nicht mehr, eben weil nach dem Ende des Mittelalters die Macht jenes neuen Einflusses begonnen hat. Die hellenische Kunst, wir bezeichnen sie schlechthin mit dem Namen der antiken, wie die christliche äußerer Ausdruck religiöser Weltansicht, schaut die Götter, die selbst nicht unbedingt, an das allgemeine Moment der Nothwendigkeit geknüpft sind, in der Natur. Der einzelne Gott ist Individualität. Hierdurch ist das antike Ideal als Gegensatz zu dem romantischen bestimmt. Da der antike Gott Individualität ist, so wird er in dem besondren Naturgebilde geschaut, und der Künstler erhebt diese Besonderheit in seiner Nachahmung bis zum Schönheitstypus für die Gattung. Der Gott kommt von dem Anthropomorphismus nicht los. Aller Freiheit ungeachtet, welche nun in der schönen Individualität, die das Kunstwerk zeigt, lebendig ist, verweiset doch eben die Gränze der schönen sinnlichen Erscheinung die Idee an die Nothwendigkeit, sich über diese Gränze nicht hinauszuwagen. Mit einem Worte, die antike Kunst erhebt sich von der Erscheinung zum Ideal und davon zur Idee, wie die antike Religion von der Natur ausgehend die Götter findet. Das romantische Ideal wird umgekehrt von der Idee bestimmt, welche die Freiheit ist, und daher auch das Ideal von dem demselbem sofort anhängenden Momente der Besonderung, das ist der Nothwendigkeit, befreien möchte. Das Ideal ist ja ein unendliches, die von Gott beseelte Welt. Der gottbeseelte Künstler sucht sich die weichsten Naturstoffe, um jener Unendlichkeit der Idee bei ihrer Erschei-

nung im sinnlichen Stoffe die möglichst leisen Beschränkungen aufzulegen. Er sucht den Geist zu versinnlichen, wie der antike Künstler die Sinnlichkeit vergeistigte. Der schönen gemessenen Tanzbewegung steht die unendliche Weichheit des verklingenden Tones, der festen Bestimmtheit des Marmorbildes der geistige Ausdruck den die Farbe überliefert, gegenüber. Wir durften mithin behaupten, daß die romantische Kunst ein ideelles, die antike ein ideales Gepräge habe, eine Schärfe des Begriffs, welche wie alle Bestimmungen des Verstandes durch den früheren Lehrsatz, daß die Idee nicht ohne Ideal, und dieses nicht ohne die Idee wirklich ist, sich sogleich zwar als einseitig erweiset, doch für die Auffassung des wesentlichen Unterschiedes nützlich ist. Dieser Unterschied ist nur so zu verstehen, daß er an dem Ideale selbst, da alle und jede schöne Kunst nichts andres, als sinnliche Verwirklichung des Ideals ist, sich zeigen muß; nicht darf man hier irgendwie Ideal mit Vorstellung und Idee mit Begriff, wie die Unphilosophischen täglich thun, verwechseln. Ideal haben wir aufgefaßt als das vom Gedanken getragene Phantasiebild, und dies verleitet schnell zu der Behauptung, daß bei der Antike also die Bildlichkeit, bei der Romantik der Gedanke das Uebergewicht habe. Wenn wir aber erwägen, daß das Bild selbst nur Form des Gedankens ist, so müssen wir die letzte Bestimmung des Unterschiedes zwischen Antik und Romantisch demgemäß weit genauer fassen. Es geschieht in folgendem Lehrsatze: bei dem antiken Ideal begränzt der Gedanke sich durch die Form, bei dem romantischen wächst die Form mit dem Gedanken.

Der am Ideal nachgewiesene Gegensatz enthält die Grundbedingung für die geschichtliche Fortbewegung aller Kunst; er hat Aehnlichkeit mit dem in stetiger Gegenseitigkeit wurzelnden Naturgesetze der Polarität, welches in der Naturerkenntniß freilich zu wirklichen Aufschlüssen verhilft, und das in der psychologischen Einleitung schon als Activität und Passivität angewandt wurde. Er erinnert an den geschichtlichen Dualismus der organischen Welt, der die Gattung vor

dem Untergange schützt, wie man denn auch oft genug darauf hingewiesen hat, daß männliche Schärfe des Denkens und Energie der That in eben so hohem Maaße dem antiken, als weibliche Empfänglichkeit, Phantasie und Gemüthstiefe dem romantischen Künstler zugehöre. Indem man aber zur einseitigen Verstandesauffassung des in einem einzelnen geschichtlichen Zeitraume wurzelnden Geistes treibt, verdirbt man alle unbefangene Erkenntniß der Wahrheit. Es ist ganz unwissenschaftlich, sich mit der oberflächlichen Bestimmung, daß die Antike zur Romantik sich wie Geist zum Gemüth verhalte, zu behelfen. Unabweislich ist dann der Einwand, daß die hinreißende Macht der griechischen Tragiker gerade durch die tiefe Mitleidenschaft an dem unwandelbaren Geschicke ihrer Heroen begründet wird. Man soll niemals unterlassen in Anschlag zu bringen, daß das Kunstwerk einer längst vergangnen Zeit zu einem der neueren insofern im Nachtheile steht, als der geschichtliche Boden, der unter seinen Füßen hinweggeschwunden, für uns nur Gedanke ist, und sich das im Kunstwerke ruhende Mysterium schlechterdings nicht durch beliebiges Nachdenken erobern läßt. Man sollte, wo es sich um das Verständniß weltgeschichtlicher Phänomene handelt, einer dem Gedächtniß bequemen Formel zu Liebe, womit der Verstand dann weiter operiren könne, die lebendige Wahrheit des Kunstwerks nicht beeinträchtigen, da diese nun einmal die Versenkung des Geistes in das einzelne Kunstwerk zur nothwendigen Voraussetzung hat.

Je weiter unserer Erkenntniß vergangene Zeiträume entrückt sind, desto bescheidener soll das philosophische Urtheil über sie beschaffen sein. Denn die aus jenen übriggebliebenen Menschenwerke reden dann nur noch eine dunkle Zeichensprache zu uns. Ist unsre Erkenntniß der Antike schon lückenhaft genug, so ist dies noch unendlich mehr bei den Produkten der vor der griechischen Zeit liegenden Jahrtausende der Fall. Räthselhaft und geheimnißvoll stehen sie vor uns, und sprechen nicht sowohl mehr zu unserem gesammten geistigen Leben,

als vielmehr zu unserem Verstande, der, kaum durch einen augenblicklichen Schauer der Andacht gestört, sein Interesse daran findet, aus der Hülle den Begriff zu befreien. Wenn wir Hegels Auffassung, wonach jener großentheils zertrümmerte Kunstvorrath der vorgriechischen Zeit nur als Symbol Geltung haben soll, bei der Dürftigkeit unseres Wissens von ihr, eben so wenig als der Behauptung Solgers, daß die Antike symbolisch, die Romantik aber allegorisch sei, beigetreten sind, sondern Symbol und Allegorie als untergeordnete Momente im Verlaufe der Kunstgeschichte aufgefaßt haben, so läßt der Umstand, daß dem Symbol und der Allegorie gemeinsam die Räthselhaftigkeit ist, uns diese Begriffe gerade auf die räthselvolle vorgriechische Zeit, und zwar also anwenden, daß dieselben in jenen nebelreichen Epochen uns den Gegensatz, wie wir ihn zwischen Antike und Romantik bestimmt haben, ahnungsvoll bedeuten. Viele Werke der Menschen, die, als sie hervorgebracht wurden, nicht im absoluten Sinne des Worts symbolisch oder allegorisch gewesen sein müssen, sind es durch das nothwendige Loos der Geschichte für uns geworden, und nur in dieser Voraussetzung darf die Philosophie es wagen, der Kunst altersgrauer Zeiten und abgelebter Völker ohne Weiteres symbolischen oder allegorischen Charakter beizulegen. Die gesammte vorgriechische Zeit giebt unserem Geiste Räthsel auf, und reizt den Gedanken sich ihrer zu bemächtigen, indem zwischen dem Sinn, den sie uns überliefert, und der sinnlichen Wirkung, die ihre Erscheinung auf uns übt, eine Kluft obwaltet, welche auszufüllen eben die ewige Aufgabe bleibt. Dennoch ist sogleich die Möglichkeit, ja die Nothwendigkeit gegeben, auch an dieser dunklen Beziehung des Inhalts zur Form, an dieser Räthselhaftigkeit Unterschiede zu machen, und zwar wird der oben aufgestellte Unterschied zwischen Symbol und Allegorie an der Kunst des indischen und des ägyptischen Volkes sichtbar. Das in sinnliche Träumerei versunkene, phantasievolle und träge Indien spricht in seinen Kunstwerken symbolisch zu uns, während das ernster Abstraction zuge-

wandte, thätige und verständige Aegypten in seiner Kunst allegorische Formen als Hülle des abstracten Gedankens überliefert. Dies scheint auf den in der Weltgeschichte sich geltend machenden Gegensatz zwischen orientalischem und occidentalischem Geiste hinzuweisen, wenn auch Einige sogar der Ansicht sind, daß selbst die ägyptische Cultur ihren Ursprung in Indien habe. So zuversichtlich über jene entfernten Zeiträume poetisirende oder philosophirende Geschichtsforscher auch urtheilen, so gewiß ist doch alles angebliche Wissen davon nur Vermuthung. Für den Begriff liefert die Geschichte der Menschheit nur eine durch stetigen Gegensatz bedingte Fortbewegung. Die höhere Spekulation, die aus der Liebe geborene Idee gewinnt das Wissen von einer Vermittlung, von der Ruhe in der Bewegung. Es bleibt nicht minder, als der Versuch der vorgriechischen Kunst ihren räthselhaften Charakter zu rauben, fruchtlos, die Zukunft der Kunst vorhersagen zu wollen. Die Gewißheit, daß, wie immer wieder auf Erden der Frühling einkehren, so auch die Kunst irgendwo immer wieder neugeboren werden wird, ist allein die Frucht der Liebe. Wer derselben entbehrt, dem bleibt nur übrig, in die Zukunft, als in eine für alle Gedankenschlüsse undurchdringliche Finsterniß hinauszustarren, und mit Gleichgiltigkeit, wo nicht mit Schrecken das Ergebniß seiner Berechnung, wonach die künstlerische Schöpfungskraft sich erschöpft haben müsse, zu betrachten.

Der Gegensatz zwischen antiker und romantischer Kunst, welcher also die Vermuthung zuläßt, daß er in der vorgriechischen Zeit bereits in irgend verwandter Weise bestanden habe, hat einzelne Aesthetiker (namentlich Weiße) zu der Behauptung geführt, daß ein Ideal existire, worin jener Gegensatz bereits aufgehoben sei, nämlich das moderne Ideal, eine Construction der Kunstgeschichte, welche, auch wenn wir sie nicht annehmen, in Betrachtung gezogen zu werden verdient. Diese moderne Kunst würde dann die welthistorische Classicität, deren Existenz wir schon gegen Hegel in Betreff der antiken Kunst bestritten haben, sein. Die moderne Kunst würde

dann höher zu stehen kommen, als die irgend eines geschicht=lichen Zeitraums. Nach Weiße soll das moderne Kunstideal das volle Bewußtsein über die Idee der Schönheit zu seinem Ursprunge haben. Unstreitig ist man zu dieser Annahme durch den geschichtlichen Kampf, in welchen das romantische Ideal gerieth, das, um sich zu entwickeln, seinen Gegensatz suchte, ge=leitet worden. Die christliche Kunst hat durch Aufnahme antiker Weltanschauung ihre weitere Entfaltung selbst begründet. Halten wir uns in dieser Hinsicht an die Religionsgeschichte, die wir bereits als Mutter der Kunstgeschichte kennen lernten, so finden wir in der konfessionellen Spaltung der christlichen Kirche wirklich den näheren Grund für jene Erscheinung. Aber auch hier hat man sich vor Uebereilung zu hüten, in welche man sofort verfallen würde, wollte man die protestan=tische Kirche mit der antiken, die katholische mit der romanti=schen Kunst ohne Weiteres paaren. Denn mit dem Unter=schiede der christlichen Konfessionen reichen wir durchaus nicht mehr aus, wenn wir den in der sogenanten modernen Kunst erweckten Gegensatz begreifen wollen. Um dies zu vermögen, müssen wir den charakteristischen Unterschied der Völker, die zu Trägern jenes Gegensatzes in der Kunst und jenes kirchli=chen Zerwürfnisses wurden, zur Basis nehmen. Wir müssen mithin die romanischen und germanischen Völker einander ge=genüberstellen. Die Auffassung der Romantik wie der Antike, oder des Reizes der im Wunder wie in der vollendeten sinn=lichen Gestalt liegt, wird so wie die des Glaubens und Wis=sens durch Katholicismus und Protestantismus in entgegen=gesetzter Weise gestaltet, aber der letzte Grund für diese Wir=kung liegt in dem ethnologischen Unterschiede zwischen romani=scher und germanischer Volksgesinnung. Die christliche Lehre von dem geoffenbarten Gotte hat die große That vollbracht, diesen Unterschied bis zu einem gewissen Grade zu vermitteln, ohne daß jedoch das ewige Saatkorn des göttlichen Wortes deswegen auf beiderlei Boden solche Früchte hervorgebracht hätte, welche nicht noch verschiedene Individualität an sich

trügen. Denn ein andres Heidenthum bei den Romanen, ein andres bei den Germanen wurde von dem Christenthume besiegt. Auch in der Kunst kommt diese Verschiedenheit der Frucht, als bereits in der Volksindividualität begründet, zum Vorscheine.

Das moderne Kunstleben ist nach Allem diesem ein Bild des Kampfes. Von einem modernen Kunstideal kann, so lange die Ruhe, das Ergebniß jenes Kampfes, nicht selbst wieder Thatsache geworden ist, auch nicht die Rede sein, wenigstens nicht insofern verlangt wird, daß jenes Ideal allgemeine Gültigkeit haben solle. Die Ausbreitung des Christenthums schreitet theils noch ununterbrochen vor, theils haben Völker, welche sich eben so lange als die germanischen dazu bekennen, namentlich die slavischen es noch zu keiner künstlerischen Bedeutung in welthistorischem Sinne gebracht. Wie sollte man die Kunstgeschichte also für reif halten zu einem Abschlusse, wie ihn die Existenz eines modernen Kunstideals begründen müßte? Die Annahme derselben hat ihren Grund darin, daß einzelne Künste in ihrem Verlaufe einen Punkt erreicht haben, auf welchem allerdings die Vermittelung des Gegensatzes erfüllt zu sein scheint, ein Umstand, der für die Geschichte eben der einzelnen Künste von großer Wichtigkeit ist, z. B. in der Musik ist Mozart diejenige Erscheinung, welche die Vermittelung des romanischen und germanischen Kunstcharakters repräsentirt. Aus andern Künsten, namentlich der Poesie, ließen sich Beispiele für die Möglichkeit der von enger Durchdringung antiker und romantischer Natur = und Weltanschauung, philosophisch gesprochen, Beispiele für die vollzogene Aufhebung jenes Gegensatzes beibringen. Aber diese einzelnen Erscheinungen haben immer unmittelbar wieder ihren geschichtlichen Gegensatz hervorgerufen. Das sogenannte moderne Ideal tritt immer wieder in eine relative Stellung, daher wir im absoluten Sinne die Existenz desselben verneinen,

und der künstlerischen Schöpfungskraft der Zukunft überlassen müssen, ob es ein solches ins Leben rufen wird.

Wenn wir nun endlich uns nochmals daran erinnern, daß dem Symbol der Charakter des Räthselhaften mit der besondren Bestimmung beigelegt wurde, daß der Urheber des Symbols sich des überlieferten Sinnes selbst nicht bewußt gewesen sei, so ist die Kunst, ganz allgemein gefaßt, überhaupt symbolisch, und hat dann zu ihrem Gegensatze das reine Wissen. Nicht von dem Kriterium irgend einer einzelnen Weltperiode handelt es sich hier mehr; die antike sowohl als die romantische Kunst sind Symbole, dort Bild der unwandelbaren Nothwendigkeit, hier Bild der erlösenden Freiheit, welche von dem Individuum angebetet werden. Der beschränkte Sinn, worin wir bisher das Wort „Symbol" aufgefaßt haben, fällt auf diesem idealen Standpunkte, wo die Kunst zu ihrem Gegensatze das reine Wissen hat, weg, vielmehr ist alles Schaffen dem reinen Wissen gegenüber symbolisch, und die Versöhnung des ewigen Gegensatzes, die Geschichte, läßt demgemäß dann wieder eine doppelte Auffassung für den einzelnen Menschen zu. Ein näheres Eingehen auf diese speculativen Sätze gehört nicht hieher, wo es vielmehr darauf ankommt, das allgemeine Kunstgebiet zu verlassen, um in den Gebieten der besondren Künste von den bisher gewonnenen Ergebnissen nähere Anwendung zu machen.

Besonderer Theil.

II.

Die einzelnen Künste.

Die große Mannigfaltigkeit derjenigen Gegenstände, welche die Wissenschaft mit voller Befugniß, oder der Sprachgebrauch zufolge gedankenloser Gewohnheit in das Kunstgebiet verweiset, macht das Bedürfniß, eine systematische Anordnung so bunten Stoffes vorzunehmen, fühlbar. Man verlangt, das Gleichartige unter gemeinsamen Gesichtspunkt zusammenzurücken, und mit Ober- und Unterabtheilungen, die man Gattungen, Arten oder Classen zu nennen pflegt, das nähere wissenschaftliche Verständniß der Kunst selbst zu begründen und zu befördern. Denn nicht anders geht es hier dem Aesthetiker als dem Naturforscher, der den Unkundigen immer wieder daran erinnern muß, daß er z. B. den Begriff einer Blume nicht gewinnen könne, es sei denn daß er sich entschlösse, mit der Untersuchung einer einzelnen Art, wie Nelke, Lilie, Rose anzufangen, und daß wieder die Blume nur die Erscheinung einer bestimmten Entwickelungsstufe im Leben einer einzelnen Pflanze ist, die mit anderen Pflanzen Vieles gemein hat, und in Vielem sich von ihnen unterscheidet. Das organische Leben, das, wie die Pflanze, so auch das Kunstwerk vor unsern Sinnen entfaltet, ist etwas allen Pflanzen, allen Kunstwerken Gemeinsames; so haben eine Symphonie und eine Komödie,

die jede für schön erklärt worden sind, etwas mit einander gemein, nämlich die Schönheitsidee, und dennoch fällt es dem Unkundigen schwer, ihre geistige Verwandschaft zu erkennen und einzuräumen.

Die Forderung liegt nahe, die Eintheilung des Gesammtgebietes der Kunst auf wissenschaftliche Gründe gestützt vorzunehmen, da sonst der Willkühr, welche jede Fertigkeit mit dem Namen „Kunst" beehrt, Raum gegeben wird. Lange, bevor die Philosophie jene Eintheilung auf systematischem Wege vorzunehmen begann, sprach man von sieben freien Künsten; die Zahl hat später sich manche willkührliche Aenderung gefallen lassen müssen, wie ihr selbst noch nothwendige Rechtfertigung fehlte. Auch als schon der Begriff der gemeinsamen Kunstidee fest und fester gestellt worden war, dehnte man aus oder beschränkte die Zahl. Der Gebrauch, sich des Begriffes einer Mehrzahl von Künsten zu bedienen, ist z. B. in Deutschland um deshalb ungleich älter, als der, von einer Kunst als etwas Allgemeinem zu reden, weil dies Letztere Metaphysik voraussetzt und erst vom Besondern zur Idee sich zu erheben, der Menschheit gelingt. Die Franzosen, die immer statt theoretisch lieber praktisch verfahren, mit ihrem Wahlspruch: Savoir faire vaut mieux que le savoir même, sich ihren Ausdruck „les beaux arts" nicht nehmen lassen, wurden in der Jugendzeit der deutschen Aesthetik aufmerksam angehört, bis Kant (in der Kritik der Urtheilskraft) das Schwankende des Begriffes beseitigte, und das Gebiet der Kunst in das der Dichtkunst, Tonkunst und das der bildenden Künste, unter welchen er der Malerei den ersten Rang einräumte, eintheilte. Indem er freilich jede Kunst mit moralischen Ideen in Verbindung gesetzt wissen wollte, blieb seine Eintheilung, die doch aber das Wesentliche trifft, ohne tiefere Begründung. Andre theilten nach den Kategorieen des Raumes und der Zeit. Solger theilt die Künste in zwei Gruppen; auf der einen steht die Dichtkunst allein, auf der andern Plastik, Ma-

lerei, Architektur, Musik. Seine Auffassung des Symbolischen und Allegorischen, gegen welche wir uns oben erklärten, war die Ursache davon, daß er für die alte Kunst nur Plastik und Malerei, für die unsrige nur Architektur und Musik für selbstständig erklärte, eine Ansicht, die freilich nirgends mehr Stand hält, und so brachte er, wenn auch keine absolute, doch eine relative Dreizahl heraus. Auch die Herbart'sche Aesthetik, als deren Repräsentanten man wohl am Ersten Griepenkerl betrachten kann, nimmt Wort, Ton und Bild als Grundlage der Dreitheilung an. Viele, die über Einzelnes ganz Treffliches gesagt haben, verrathen den Mangel philosophischer Reife, sobald sie classificiren wollen, und bewähren, daß die bloße Erfahrung auf einem höhern Standpunkte uns jeden Augenblick im Stiche läßt.

Einen von den angeführten verschiedenen Weg der Untersuchung ist auch hier Hegel gegangen. Vor allen Dingen verwirft er die Maaßregeln, welche bei jener Classification der einseitige Verstand genommen habe, wofür unstreitig aus angesehenen Lehrbüchern abschreckende Beispiele aufgestellt werden könnten. Die sinnliche Realität bildet ihm den Ausgangspunkt. Indem er den Tastsinn, (welchen Böttiger für das Kriterium der plastischen Kunst empfahl) so wie Geruch und Geschmack in niedere Sphäre verweiset, gelangt auch er zu der Dreizahl, die er nach dem Medium des Gesichts, Gehörs und der Vorstellung in dem Reiche der Kunstwerke begründet findet. Das System der einzelnen Künste gliedert sich ihm nun so, daß die Dichtkunst die Identität der bildenden Kunst und der Musik darstellt; indem von den bildenden Künsten die Architektur als symbolische, die Idee nur andeutende Kunst überhaupt, die Plastik als Repräsentantin des classischen Prinzips auftritt, hat die Malerei die Aufgabe, den Uebergang zu der Musik zu bezeichnen. Die Plastik nämlich nimmt diesen hohen Rang um deshalb ein, weil es ihr am Meisten gelungen, das Objective als solches zu einer schönen Naturumge-

bung des Geistes heraufzuarbeiten, die Musik aber erkennt das Innere des Menschen, das Subjective als solches, als ihr Element. Indem er aber weiter zu Repräsentanten der romantischen Kunst die Musik sowohl als die Malerei macht, nimmt die Malerei zu dieser ein ähnliches Verhältniß ein, als die Architektur zur Plastik; jede der letzten beiden bezeichnet eine der drei großen Kunstformen Hegels, die erste die symbolische, die zweite die classische; innerhalb des Reiches der romantischen reicht er plötzlich mit einer nicht mehr aus, sondern theilt dasselbe in die Malerei, Musik und Poesie. Dieses Verfahren ist, ungeachtet seiner dialektischen Feinheit, nicht anzuerkennen. Die Poesie, als Kunst der Vorstellungen, kann nicht in den romantischen Künsten allein eingeordnet werden, ungeachtet der (Vorlesungen üb. Aesth. III. S. 222) versuchten Rechtfertigung. Es bleibt dies, wenn man die Gesammtansicht Hegels von der Dichtkunst mit dieser Stellung vergleicht, immer ein äußerlicher Mangel, der sich allein aus dem Bemühen, die Dreiheit der Symbolik, Classicität und Romantik auch hier festzuhalten, erklärt. Nachdem wir oben bereits diese Dreiheit nur für das Besondre, die Zweiheit aber, welche durch die Liebe vermittelt ist, für das Allgemeine als Grundlage angenommen haben, ist hier nicht erst weiter nachzuweisen, welcher heftige Zwang in diesem einzelnen Falle der Strenge des Systems zu Gefallen geschieht.

Hegel hat, wie wir sehen, mit der Dreizahl der Künste nicht ausgereicht, er hat wider seinen Willen die Fünfzahl anwenden müssen, und will nachweisen, daß drei dieser Künste zusammen einer Kunstform in verschiedener Weise angehören. Den geschichtlichen Entstehungsprozeß, das historisch-chronologische Moment hat er nur in dem Verhältnisse der Plastik zur Musik, die durch die Farbenkunst, die Malerei vermittelt ist, für sich. Bei den andern Künsten würde sie nicht passen. Dieses nun hat er allerdings auch nicht geltend gemacht, sondern das Prinzip seiner systematischen Anordnung ist allein,

die allmähliche Vergeistigung des Kunstideales anschaulich zu machen. Daher macht diejenige Kunst, worin das Stoffliche am Meisten in Betracht kommt, den Anfang, deswegen macht die geistigste aller Künste, die Dichtkunst, den Beschluß. Wenn unbefangen dieses Motiv zur Rechtfertigung angegeben würde, und nicht jene gewaltsame Anpassung an die drei allgemeinen Kunstformen, welche Hegel annimmt, so ließe sich weiter nichts gegen diese Eintheilung nach der Fünfzahl, die indessen immer den Schein der Willkührlichkeit an sich trägt, einwenden.

So ist denn für unsern Zweck auch die Hegel'sche Eintheilung des Kunstgebietes in besondre Künste nicht befriedigend ausgefallen, und soll hier mit einer andern vertauscht werden.

Von der Frage, wie sich ein bestimmtes Kunstwerk zu bestimmten Sinnen des Menschen verhalte, von der Hegel ausging, ist allerdings immer auszugehen. Es ist sogleich zuzugeben, daß die eine der Künste, nämlich die Dichtkunst, als ihr Element nur die sinnliche Vorstellung benutzt. Hierdurch nun unterscheidet sie sich von allen übrigen, und darf deshalb mit keiner andern in eine Kategorie kommen. Alle übrigen sprechen nur mittelst eines Sinnes zu dem menschlichen Geiste, auch die Poesie kann man nur lesend oder anhörend kennen lernen, aber welche unendliche Kluft liegt zwischen dem Antheil, den der Anblick des Buchstabens, oder das Anhören der Laute gesprochener Verse an dem Eindrucke des Kunstwerkes, — hier einem Gedichte, — und dem Antheile, welchen der Anblick einer Bildsäule, das Anhören einer Arie an dem Eindrucke hat, den diese Kunstwerke zu machen vermögen! So groß ist dieser Unterschied, daß er dort gar wenig, hier vor allen Dingen in Betracht kommt. Die äußeren Sinnen werden dort gar nicht, nur die Phantasie wird mittelst derselben angeregt, bei den übrigen Künsten ist der geistige Eindruck unmittelbar an den sinnlichen geknüpft. Mit dem vollsten Rechte darf man sagen, daß in der Poesie der Geist zum

Geiste, der Gedanke zum Gedanken rede, und daß in allen übrigen Künsten dies nur mittelst der Sinnenwelt geschehe. Das Kunstideal steht in der Poesie als ein verklärtes vor uns; unbedrückt von aller Last des sinnlichen Eindrucks sehen wir die Idee des Schönen in dem bildsamsten und reichhaltigsten aller Stoffe, in der Wortsprache zur Erscheinung kommen. Da aber die Wortsprache nichts Aeußerliches, kein willkührlich erwählter Stoff, sondern die das Denken selbst bedingende, also nothwendige Erscheinung des Denkens ist, so darf die Poesie als Kunst der Gedanken, oder wie Hegel schärfer unterschieden hat, der Vorstellungen bezeichnet werden. Die frühere Ansicht, welche die Poesie mit der Musik in einer Classe, nämlich der der tonischen Künste vereinigte, weil doch auch die Poesie zunächst durch das Ohr vernommen werde, ist bereits von Solger sowohl als von Hegel als rein vom Aeußerlichsten hergenommen beseitigt worden.

Hiermit ist nun für uns die Poesie als die eine Hauptgattung der gesammten Kunst bezeichnet. Da ihr die Welt der Vorstellungen gehört, so bleibt für sämmtliche übrige Künste die der äußeren Sinneseindrücke; jene wendet sich an den Geist, alle übrigen zunächst an die Sinnlichkeit, jene bewacht gleichsam alle übrigen, da sie in ihrem Gedankenleben der Idee der Schönheit zur unmittelbarsten Dienerin zugesellt ist. Ihre Schicksale sind prophetisch für die aller übrigen.

Nach dieser Haupteintheilung ist die Unterabtheilung der übrigen verschiedenen Künste vorzunehmen, für welche als Gemeinsames sich herausgestellt hat, daß sie die Idee des Schönen uns mittelst der äußeren Sinne erleben lassen. Der gewöhnlichste Unterschied, welcher hier gemacht zu werden pflegt, hält sich an die Welt des Auges und die des Ohres, — ein unzureichendes Verfahren, das von etwas nur Empirischem unmittelbar auf den Inhalt, das Ideal zu schließen versucht. Wir heben statt dessen dies Merkmal hervor: daß unter allen

menschlichen Erzeugnissen solche, die zur Bedingung ihrer Existenz eine abgeschlossene Thätigkeit (ἔργον) haben, wesentlich von denen, deren Existenz an den Verlauf der Thätigkeit gebunden ist, geschieden werden müssen (ἐνέργεια). Ein geschickter Tischler beweiset uns seine Fähigkeit, indem er uns einen fertigen Tisch zeigt, ein geschickter Reiter muß seine Fähigkeit oder Fertigkeit vor unseren Augen selbst entwickeln. Der Begriff der Vollendung knüpft sich dort an das Object, hier an die subjective Fähigkeit. Dieser Begriff eines objectiv- und eines subjectiv-Fertigen oder Vollendeten auf die Kunstwelt angewandt, läßt uns Kunstwerke, die als fertige, vollendete, abgeschlossene vor uns erscheinen, von denen unterscheiden, welche in dieser ihrer Eigenschaft erst mittelst menschlicher Thätigkeit vor uns entstehen und allmählich entwickelt werden, — Kunstwerke, bei denen das Moment der Ruhe, des Seins, und solche, bei denen das der Bewegung, des Werdens das Gesetz bestimmt. Ruhe und Bewegung sind hier nur niederes Abbild eines idealen Gegensatzes. Nach den Kategorieen von Ranm und Zeit, an welche man vielleicht erinnert wird, fragen wir hierbei nicht, da sie nicht von der innersten Natur des Werkes, sondern von seinen äußerlichsten Merkmalen abgeleitet sind. Wir unterscheiden nur das objectiv-Lebendige von dem subjectiv-Lebendigen, indem wir die weitere Anordnung dahin treffen, daß die bildenden Künste von denen der Bewegung gesondert werden. Zu jenen gehören nach einer alten und bewährten Eintheilung, deren speculativer Grund sich später darlegen wird, Baukunst, Bildhauerei, Malerei; zu diesen Tonkunst, Tanzkunst und Darstellungskunst (die auch Schauspielkunst genannt wird). Die Werke der bildenden Kunst sind für das Auge oder den Tastsinn, die der bewegenden entweder für das Ohr, oder für das Auge, denn Bewegung läßt sich sowohl sehen als hören, auch, da beides zu gleicher Zeit Statt finden kann, für Aug' und Ohr zugleich, wie dies bei der Schauspielkunst

der Fall ist. Unter dieser letzten Rubrik werden wir indessen manche Unterabtheilung der darstellenden Künste, die sich allmählich in der der bloßen Reproduction, also in dem Range des Dienens verlieren, kennen lernen.

Unter den neueren Systematikern hat C. H. Weiße in seinem mehrfach erwähnten, viel Selbstständigkeit bekundenden Systeme eine Eintheilung der Künste gegeben, womit die hier vorgeschlagene einige Aehnlichkeit hat, obgleich sie wesentlich auch von ihr abweicht. Er theilt nämlich ein in: Tonkunst, bildende Kunst, Dichtkunst, jedoch mit der Maaßgabe, daß erstre in Instrumental-, Vocal und dramatische Musik, die zweite in Architektur, Sculptur, Malerei, die dritte in epische, lyrische und dramatische Poesie zerlegt werden, so daß neun Künste herauskommen. Daß nach solchem äußerlichen Grundrisse Unterarten mit Hauptarten verwechselt werden müssen, ist unzweifelhaft; die Gränzen, welche die einzelnen der drei bildenden Künste von einander trennen, sind ungleich mächtiger und vom Stoffe bedingter, als die, welche in dem Gebiete der Ton- und Dichtkunst die drei Unterabtheilungen von einander sondern. Die Analogie der Zahl der Künste zu der der Musen erscheint durchaus nicht im Wesen der Sache begründet, und die Zahl „Sieben", welche Schiller in seiner „Huldigung" festgehalten hat, der hier gegebenen Entwickelung gemäß, nichts weniger als eine bloße Laune des Dichters. Denn diese sieben Regenbogenstrahlen sahen wir entstehen, indem wir die Kunst der freien Geistigkeit, die Dichtkunst, den sämmtlichen Künsten der sinnlichen Wirklichkeit gegenüberstellten. Strebt jene den Fesseln der Logik, so streben alle diese denen der Mathematik zu entfliehen, und die Freiheit der Idee wird dort mehr im Gedanken, hier mehr in der Erscheinung bewährt. Diese Fesseln der Mathematik machen sich geltend, es mag nun von einem ruhenden oder bewegten Bilden die Rede sein, als die den inneren Gesetzen des unendlichen Lebens entsprechenden Gesetze des endlichen Seins. Je freier von diesen Gesetzen der

von der Hand des Künstlers verarbeitete Stoff seiner Natur nach ist, desto mehr erleichtert wird es eben dem Künstler, ihm seinen Geist, seine subjective Wesenheit einzuhauchen, daher ist unter den bildenden Künsten die Malerei, die sich der Farbe, unter den bewegenden Künsten die Musik, die sich des Tones bedient, am Wenigsten durch irdischen Stoff beschwert; dagegen am Meisten von den stofflichen Schranken und dem praktischen Bedürfnisse eingeengt erscheint die Baukunst, und unter den bewegenden Künsten die Darstellungskunst, deren Stoff selbst wieder ein Kunstwerk ist, das sie nur reproducirt, daher sie immer von ihm abhängt. Diese Andeutungen überheben uns der Verbindlichkeit, eine Rangordnung der Künste vorzunehmen; die Poesie, als die unendlichste von allen, die am Freisten dahinschwebt und jeden Stoff veredelt, weil sie ihn zu verschönern vermag, indem sie ihn die Läuterung des Gedankens durch die Phantasie erfahren läßt, wird man gern als die geistig mächtigste, die in ihrer Einsamkeit, den sechs Schwestern gegenüber, Vermittlerin wird zwischen der Wissenschaft und der Kunst, anerkennen. Und doch in ihrer abstracten Eigenthümlichkeit, so arm an concreten Kunstmitteln, wie oft muß sie die Schwestern beneiden, und dieser oder jener wegen deren größeren sinnlichen Macht weichen! Mit aller Rangordnung, gegen welche auch Weiße sich nachdrücklich erklärt hat, verfehlt man gerade den speculativen Standpunkt, den Begriff des Wesens, der alle als Strahlen derselben einen Sonne erkennt. Warum streitet man nicht über den Vorrang irgend einer der sieben Farben, oder der sieben Töne, da doch gerade in diesen Naturphänomenen auch eine gewisse geistige Stufenleiter sich nicht wegläugnen läßt? Der Werth der Farben oder Töne wird subjectiv bestimmt nach individueller Neigung; um den absoluten Vorrang einer einzelnen Kunst bestimmen zu wollen, müßte man gerade dem höchsten Grundsatze der Wissenschaft, welche das Einzelne in seiner nothwendigen Beziehung zum Ganzen auffaßt und festhält, entsagen.

In der Wissenschaft giebt es keinen Rangstreit der steben Künste mehr, wie ihn der sogenannte praktische Menschenverstand herauszudeuteln sich angemaaßt hat, also auch keinen absoluten Vorrang, — denn die Wissenschaft erkennt in jeder einzelnen Kunst das Geheimniß der Schönheit an ein bestimmtes physisches Material geknüpft, und dadurch nothwendiglich individualisirt, — wohl aber giebt es einen relativen Vorrang, nämlich einen von der Gunst einzelner gewisser Zeiträume und gewisser Völker abhängigen. Die Untersuchung der Bestimmungen „antik und romantisch" hat bereits darauf geführt, daß nicht alle Künste gleichzeitig und überall, sondern daß sie in verschiedenen Zeiten und bei verschiedenen Völkern geblüht haben, so die Plastik bei den alten Griechen, die Musik in den christlichen Völkern. Die große Arbeit des weltgeschichtlichen Geistes ist, überall die Blüthe der Kunst hervorzutreiben, damit ihr Früchte folgen mögen; denn unendlich mannigfaltig ist der Boden, aus dem sie sich ans Sonnenlicht wagt. Nur von Einer Kunst darf man sagen, daß sie sich überall, wo überhaupt Kunst gedeihen sollte, zu Anfange eingefunden hat, nämlich die Dichtkunst, — Grund genug, die Darstellung der einzelnen steben Gebiete mit dem ihrigen zu beginnen. Es würde, dem oben gegebenen Systeme nach, da die übrigen sechs erst zusammen den Gegensatz zu der Poesie ausmachen, nichts in der wissenschaftlichen Consequenz ändern, wenn wir mit der Baukunst anfingen und mit der Poesie schlössen, was Hegel gethan hat. Gewiß steht es frei, eben sowohl mit dem Allgemeinsten, als mit dem Besondersten den Anfang zu machen. Aber ein Gewinn für die Darstellung wird uns aus unserm Verfahren erwachsen, indem Begriffe in der Poetik zu erörtern sind, deren Feststellung der spätern Betrachtung anderer Künste zum Nutzen ist, und wie überdies der allgemeine Theil dieses Werks dem besondern einmal vorangeschickt worden, so kann, indem dieses Verfahren in dem besondern Theile

selbst wieder nur festgehalten wird, dies um so leichter sich rechtfertigen.

Solche nähere Rechtfertigung wird auch für die übrige Anordnung der einzelnen Künste, wie sie hier getroffen worden ist, sich ergeben. Es ist nichts weniger als in willkührlicher Weise geschehen, daß die Baukunst der Musik, die Plastik der Tanzkunst, die Malerei der darstellenden Kunst gegenübergestellt ist. Die ersten beiden Künste, auf deren nahe Verwandschaft die Schelling-Schlegel'sche Schule, vor allen Dingen Solger, mit dem vollsten Rechte hingewiesen hat, haben mit einander dies gemein, daß ihre Werke sich an das Gefühl unmittelbar wenden, und Begriffe zu überliefern nicht bestimmt sind. Daß jede dies in eigner Weise erfüllt, wird, als durch das ihnen angewiesene Verhältniß zu zwei verschiedenen Gattungen bedingt, mittelst Rücksicht auf ihren mathematischen Theil klar werden. Die Plastik sowohl als die Pantomimik lassen beide in ihren Bildern, jene in ruhender, diese in bewegter Gestalt, den entschiedenen Begriff eines Charakters oder einer Handlung zur vollständigen Erscheinung gelangen. Sie wenden sich damit an den denkenden Geist. Die Malerei und die darstellende Kunst liefern die vollsten Bilder des Lebens, das, in dem schönen Scheine sich manifestirend, sich an das Leben selbst wendet, also alle Seelenkräfte zugleich in Anspruch nimmt. Bei solcher wissenschaftlichen Eintheilung ist unvermeidlich, daß Alle, die überhaupt in dem Verfahren, erst scharfe Unterschiede zu machen, um dann eben mittelst des Unterschiedes das Wesen des Einzelnen selbst zu erfassen, eine Ungerechtigkeit gegen das Einzelne finden, daß Alle diese, sage ich, je nachdem sie diese oder jene Kunst näher kennen, sofort über ein Verkennen ihres Wesens Klage führen werden. Ihre Vorliebe macht sie ungerecht. Ihnen ist zu entgegnen, daß eben das Leben, das den Unterschied, als der Natur des Besondern wesentlich, nicht entbehren kann, zugleich denselben haßt und

verkleidet; weshalb wirklich die Natur so unendlich reich an Uebergangserscheinungen in allen Gebieten ist; wie viele Weiber z. B. sind mit männlicher Geisteskraft und Entschlossenheit, wie viele Männer mit weiblichem Zartgefühl ausgestattet! Auch in der Kunst vermittelt sich die Kluft, sobald die ersten Entwickelungsstufen vorüber sind, wie von selbst, und erschwert es eben der Wissenschaft, die ohne Negation, das Mittel der Unterscheidung, nicht zu Stande kommt, ihre Arbeit. Indem die Wissenschaft erst selbst wieder zu der Einsicht gelangt, daß alles Abstrahiren nur Mittel für die wahre Einsicht in die Nothwendigkeit der Begränzung ist, eine Fessel, die sie sich selbst auflegt, überwindet sie jenen Standpunkt des Unterschiedes, und weiß sich selbst wieder in unendlicher Fortentwickelung begriffen, wie das Leben, mit dem sie zugleich fortschreitet, unendlich ist. Es darf also bei dem Eingange in die Wissenschaft nicht befremden, wenn die von ihr gesetzten Unterschiede im Leben selbst wieder aufgehoben erscheinen. Der alte Streit zwischen Theorie und Leben gründet sich darauf, ein Streit, welchen sich die Schwankenden so leicht durch leichtsinnigen Mißbrauch des beliebten „Keine Regel ohne Ausnahme" zu Nutze machen. Die Gebrechlichkeit aller Regel giebt die Wissenschaft ohnedies zu.

Was hier ferner über die einzelnen Künste zu sagen sein wird, bezeichnete man früher mit dem Namen der angewandten Aesthetik, ein Name, der insofern zu mißbilligen ist, als gegenwärtig das gesammte idealistische Verfahren, die höchsten Lehrsätze der Kunstwissenschaft im Kopfe zu ersinnen, gleichsam aus der Luft zu greifen, und dann den einzelnen Künsten gleichsam ihre Gesetze vorzuschreiben, nicht mehr brauchbar ist. Alle Wissenschaft hat unter diesem Verfahren zu leiden gehabt, denn der erwähnte Bruch zwischen Theorie und Praxis ist dadurch verschuldet worden. Sicherer ohne Zweifel geht, wer von der Sache ausgehend zum System sich erhebt, und steht gegen den Einwurf mangelnder Erfahrung von vorn=

herein gerüstet. In jenen Zeiten der idealistischen Aesthetik herrschte indessen noch ein Bruch zwischen den philosophirenden Kunstlehrern und den erfahrenen; jene stellten ohne Ausnahme die Aesthetiker vor, diese nannten sich Theoretiker; jene verriethen ihre Armuth an Erfahrung, sobald sie in eine einzelne Kunst sich mitten hineinwagten, daher sie sich vorzugsweise mit den allgemeinen Definitionen des Schönen, Angenehmen, Rührenden, Niedlichen und wie diese überflüssigen Unterschiede weiter hießen, beschäftigten, diese schrieben einen Haufen von Regeln, nach denen man das einzelne Material zu einem Kunstwerke benutzen müsse, zusammen. In den sogenannten „Theorieen der schönen Künste" suchten sie sich zu vereinigen, daher in der Sulzer'schen, welche die lexikalische Form hat, Aufsätze eines Philosophen, wie Sulzer, hart neben Aufsätzen eines bloßen Technikers, wie der Musiker Kirnberger, zu stehen kommen. Neuerlich ist ein ästhetisches Lexikon von Jeitteles erschienen, welches über diesen Mangel auch nicht hinauskommt. Solche Bücher können unstreitig sehr brauchbare Einzelheiten enthalten, aber sie schaden der Ueberzeugung, daß das Allgemeine nicht ohne das Besondere, das Ideelle nicht ohne das Sinnliche zu begreifen ist. Die Aesthetik hat an der Technik ihre Voraussetzung, ja, ohne Ausübung irgend einer einzelnen Kunst (dann aber auch macht die Wahl derselben keinen Unterschied) wird jeder Aesthetiker leicht in vage und unbestimmte Empfindungen, jene so häufige Anempfindelei, die sich berühmte Namen aufsucht und dann ihre Werke schön zu finden sich zwingt, hineingerathen. Der Mann des Lebens, der That, der Kraft, Göthe, hatte einen unauslöschlichen Haß gegen diese sich selbst belügenden Personen, die eben so häufig in der Gesellschaft als in der Literatur begegnen. Wer nun weiter wieder die Kenntniß der Technik aller besondren Künste bei dem voraussetzen wollte, der der höchsten Idee der Kunst sich zu bemächtigen bestrebt, bliebe gleichfalls im Unrecht, und zwar in überspannter Foderung haftend, denn mehr als hun-

derte von Menschenleben wären nicht hinreichend, sie zu erfüllen; die Theilung der Arbeit ist an die Natur des Menschen als zugleich Gattung und Einzelnen gebunden. Weil aber jede besondre Kunst das Allgemeine, davon alle sich nähren, und das sie alle ausstrahlen, in sich trägt, so ist jene Kenntniß der Technik auch nur Einer der Künste immer ein Hülfsmittel, an die übrigen heranzukommen; die meisten Kunstphilosophen sind ihrer ersten Anlage nach Dichter gewesen, haben mit Poesie sich mehr oder weniger beschäftigt, ja bei Plato scheint der Dichter fortwährend durch den Philosophen hindurch. Um die höhere Technik der übrigen Künste hat man sich erst dann genauer erkundigt, als Schelling mit Macht und Erfolg darauf drang, von dem Besondren zum Allgemeinen auch in der Kunstphilosophie sich zu erheben, nicht von diesem zu jenem herabzusteigen. Bei manchen Künsten, wie z. B. in der Musik, ist daher die ästhetische Durchdringung des Materials noch sehr jung.

Die fernere Aufgabe unserer Untersuchung ist, daß wir uns des Geistes der besondren Künste zu bemächtigen suchen, und wenn darum auf Einzelheiten zuweilen einzugehen nöthig scheint, die hier unerwartet zwischen allgemeinere Sätze treten, so wird der Grund dafür in der Sprödigkeit manches einzelnen Kunstmaterials für philosophische Betrachtung zu suchen sein. Man wird endlich noch die Frage aufwerfen, warum nach den aufgestellten Grundsätzen nicht wirklich eine Umstellung der Theile dieses Systems dahin vorgenommen worden, so daß dieser besondre Theil dann dem allgemeinen voranginge. Sogar Hegel hat dies nicht zu thun gewagt, sondern macht im Lehrvortrage mit dem Allgemeinen den Anfang, und wenn in dieser Hinsicht seine Methode auch hier beibehalten worden, so liegt für uns der Grund in der unmittelbaren und nothwendigen Ableitung der Idee des Schönen aus dem psychologischen Eingange. Hätten wir mit der Kunstgeschichte den Anfang gemacht, so hätte jene tiefere Verknüpfung unterbleiben müssen.

Manche haben es zweckmäßig genannt, die Kunst im Laufe der Weltgeschichte (wie A. Wendt 1831) darzustellen und in ihren Verlauf die Philosophie zu mischen. Hierbei nun giebt es nur ein unerläßliches, störendes Abbrechen bei einzelnen Momenten, indem die Künste denn doch miteinander parallel fortgegangen sind, das bei schärferer Sonderung ihrer einzelnen Gebiete vermieden bleibt. Will man eine Uebersicht jenes Parallelismus gewinnen, so lege man allenfalls Tabellen an, die eine dankenswerthe, obwohl höchst mühselige Arbeit verursachen würden, und bis heut noch nicht geliefert sind.

III.

Die Dichtkunst.

Die geistigste aller Künste, welcher kein anderer sinnlicher Stoff als die Sprache des Menschen selbst, worin ihre Gebilde äußerlich erscheinen, zu Gebote steht, heißt im Deutschen „Dichtkunst", ein Ausdruck, welcher, wie sogleich näher dargethan werden soll, das Wesen der Sache ungleich mangelhafter als der griechische, „Poesie" bezeichnet. Das Stammwort *ποιεῖν* bezeichnet überhaupt unmittelbares Schaffen, Erzeugen, mithin *ποίησις* nicht allein dichterische, sondern künstlerische Thätigkeit im Allgemeinen, während *πράττειν* das zweckbewußte Handeln, die nach einem bestimmten Ziele hingewandte Thätigkeit ist, so daß, wenn man *μανθάνειν* (Forschen, Begreifen) zwischen jene beiden Ausdrücke stellt, das künstlerische, wissenschaftliche und historische Moment durch jene Ausdrücke vertreten werden. Der Gegensatz zwischen *ποιεῖν* und *μανθάνειν*, welchen man gern als überhaupt den zwischen Theorie und Praxis auffaßt, ist vielmehr der zwischen Poesie und

Philosophie, der erst in der Geschichte versöhnt wird, gerade wie die reife praktische Wirksamkeit des Mannes an der schwärmerischen Begeisterung und dem eifrigen Ringen nach Erkenntniß in seinen Bildungsjahren ihre Voraussetzung hat. Hiermit wird klar, daß das griechische Wort einen umfassenderen Sinn, als das deutsche „dichten", derjenigen Kunst, deren Gebilde in der Sprache äußerlich werden, beilegt. Dichten heißt bei älteren deutschen Schriftstellern nur soviel, als etwas ersinnen und kund geben, das nicht der Wahrheit gemäß ist, ferner auch Pläne machen, wo es dem „Trachten" wie das Innerliche dem Aeußerlichen gegenübersteht. Erst das später eintretende philosophische Bewußtsein hat dem Phantasiebilde, dem Begriffe gegenüber, oder dem Dichten neben dem Denken sein Recht eingeräumt. Die höhere Wahrheit im Gedichte, welche dem sichtenden Verstande schlechthin als Lüge, wenigstens als Wahn vorkommt, ward damit anerkannt. Das Wort „Dichtkunst" wurde nun gemacht, während man die Bildung eines analogen Wortes, wie etwa „Denkkunst" gewesen wäre, schon deshalb unterließ, weil „dichten" selbst wohl von „dünken" (meinen) und dieses wieder von „denken" herstammt. Weitere Ableitungen, wie sie ältere Lexikographen versucht haben, wie z. B. daß „dichten" oder „dünken" vom griechischen *δοκεῖν* herkommen soll, können wir, als fruchtlose Spielerei, füglich auf sich beruhen lassen.

Für die Feststellung des Begriffs von Poesie oder Dichtkunst hat der bekannte Schiller'sche Ausspruch: „ihr unermeßlich Reich ist der Gedanke, und ihr unendlich Werkzeug ist das Wort", aller seiner rhetorischen Fülle ungeachtet, nicht sonderlich genützt. Das Reich der Philosophie ist der Gedanke; wenn mithin Schiller auch zunächst die Poesie nur von den übrigen sechs Künsten unterscheiden wollte, so hätte er nach jener andern Seite hin die Definition schärfer gestalten müssen. Doch vergessen wir nicht, daß Schiller überhaupt keine philosophische Definition geben wollte, daß bei jenem Aus-

spruche er selbst dichtete, obwohl eben das der Verherrlichung der Kunst gewidmete und hier in Betracht kommende Gedicht eigentlich dogmatischen Inhalt hat. Ungleich schärfer und das Wesen erschöpfend hat Hegel als das Reich der Poesie nicht den Gedanken überhaupt, sondern näher die „Vorstellung" bezeichnet. Die Psychologie lehrt, daß in der Vorstellung sowohl das Moment der Anschauung, als der Wahrnehmung enthalten sei, sie ist bildlicher Gedanke, daher der Ausgangspunkt eben sowohl für die bildende Kraft, die Phantasie, als für die abstracte, den Verstand, bis endlich diese Doppelheit im Wesen der Idee verschwindet, obgleich dieselbe zugleich ihre Existenz an die des Ideals gebunden weiß und damit die Bildlichkeit selbst wieder in ihre Rechte setzt. Der Dichter hat mithin als Stoff die Vorstellungen zu bearbeiten, ein ungleich weiteres und freieres Reich, als das eines andern Künstlers, dessen Wirksamkeit immer durch einen erst zu belebenden sinnlichen Stoff unmittelbar bedingt ist.

Wenn aber jene Freiheit des Dichters nicht verloren gehen, wenn die Vorstellung nicht sogleich wieder sich zu einem andern, als dem dichterischen Kunstideale gestalten und darin verfestigen soll, so muß sie selbst den unmittelbaren äußerlichen Ausdruck, wonach sie, ihrer Natur dem Gedanken gemäß, strebt, finden; die Bildlichkeit, die in der Vorstellung enthalten ist, wird im Worte festgehalten. Jedes Kunstwerk muß eine den Sinnen erscheinende Seite haben; die des Gedichtes nun ist die Sprache, jene unmittelbare Aeußerung des Denkens, welche nicht in der menschlichen Willkühr steht, sondern aus dem Bedürfnisse des Menschen, sich Menschen mitzutheilen entsprossen, als nothwendige Bedingung aller Entwickelung des Denkens geschieht. Das Wort ist Bild des Gedankens und zugleich Bezeichnung desselben zu weiterem Gebrauch, aber hörbares, nicht sichtbares Bild. Auch wenn die Stufe der Naivetät, wo das Reden nichts weiter als lautes Denken ist, überwunden worden, wenn wir unsre Gedanken verschweigen

gelernt haben, hören wir die Sprache innerlich. Wo noch einfache Gefühlsäußerung genügt, da bildet sich noch kein Wort, die Interjection, der Vocal genügt; sobald es zur Bezeichnung für die gewonnene Vorstellung kommen soll, genügt der Selbstlauter nicht mehr, der Mitlauter tritt dazu und vollendet die Wortbildung. Man hat dies durch Gleichnisse zu verdeutlichen gesucht, die Vocale das Fleisch, die Consonanten die Knochen der Sprache genannt, in dem Vocale ein musikalisches, im Consonanten ein plastisches Element gefunden. Wichtiger ist, daß wir den Vocal als unmittelbare Aeußerung des Gefühls, den Consonanten als die des Begriffs anffassen, womit wir ein lyrisches und ein logisches Element in der Sprache anzunehmen genöthiget sind. Fassen wir dies in weiterm Sinne, so muß das Wort erstlich seiner sinnlichen Natur nach als Hörbares überhaupt, wo der Consonant dem Laute, zu dem er tritt, nähere Bestimmung giebt, zweitens aber nur als Aeußerung, als Bezeichnung einer Vorstellung, als etwas geistig Belebtes aufgefaßt werden. Je weiter freilich unsre geistige Entwickelung, gemäß der psychischen Genesis, wie sie oben gezeichnet worden ist, vorschreitet, desto mehr überflügelt der Begriff die Vorstellung. Der Kreis der Vorstellungen und der dieselben bezeichnenden Worte ist umfassend genug geworden; sie bilden gleichsam einen Vorrath von Bausteinen. Die neuhinzugebildeten sind weniger sinnlich und immer mehr Bezeichnungen abstracter Begriffe. Verbindung und Wechselbeziehung der Worte, dies ist es, worin das Charakteristische von dem äußerlichen sprachlichen Bilde der Gedankenbewegung hauptsächlich zu suchen ist. Die Geschichte jeder einzelnen Sprache enthält Beweise hiefür, zugleich aber auch, daß die Fortbildung des Kerns der Sprache, der einzelnen Worte, immer noch geschieht, wenn auch langsamer als die Bildung weiterer Wechselbeziehungen derselben unter einander, ja, es begiebt sich dann, daß alle Worte stehen bleiben, die Vorstellungen selbst aber, welche sie bezeichnen, wechseln. Bei der hörbaren

Sprache bleibt der Mensch nicht stehen, er besitzt außer ihr eine zweite, welche auszubilden ihm weit weniger geistige Anstrengung kostet, dies ist die Sprache sichtbarer Zeichen, wozu seine Gliedmaaßen ihm die Mittel geben. Bei Naturvölkern, bei welchen die Entwickelung des Denkens unvollständig geblieben ist, erreicht jene eine bewundernswerthe Höhe, so daß auch sie Boden einer besondern Kunst werden kann, nämlich der Mimik, wovon an seinem Orte zu handeln sein wird. Die hörbare Sprache aber auch soll sichtbar werden, das gesprochene Wort, wie es den Gedanken in hörbarem Bilde festhält, soll selbst in einem sichtbaren Bilde dauernd erscheinen, ein Verlangen, welchem die Schrift Genüge leistet, um damit für die weitere Ausbildung der abstracten Thätigkeit des menschlichen Geistes ein neues, bedeutendes Mittel zu werden. 245

In dem Umstande, daß das Wort unmittelbar hörbares Bild der Vorstellung ist, liegt die Nothwendigkeit, daß die Sprache dem menschlichen Geiste, sobald er sich anstatt in das Reich des Verstandes in das der Einbildungskraft begiebt, — und beide Wege stehen ihm offen, — andre Dienste als dort, wo sie sich dem Begriffe fügte, leisten wird. Die Phantasie befruchtet nämlich jetzt die Vorstellung und entwickelt die darin enthaltene Bildlichkeit, oder das Moment der Anschauung, während der Verstand sich an das Moment der Wahrnehmung hält. Das freie Phantasiebild will in der Sprache erscheinen, wie der abstracte Begriff es will; Phantasie ist Jugend, dies gilt vom einzelnen Menschen und einzelnen Volke, daher erreicht zunächst sie den Sieg, um aber freilich ihn demnächst dem Verstande zu überlassen. Wir haben damit ein doppeltes Sprachgebiet vor uns, das der Poesie und der Prosa, und zugleich den Grund, weshalb jene geschichtlich früher als diese auftritt, gerade wie das Schöne immer der Wahrheit den Weg bahnt. Mit der Prosa und deren Stufen haben wir es hier nicht zu thun, und übergehen auch die sogenannte Redekunst, welche in das dritte Gebiet des menschlichen Geistes, in

die Sphäre des Guten gehört; denn nicht aus der dichterischen, nicht aus der philosophischen, sondern aus der sittlichen Begeisterung, aus der Gesinnung als aus ihrem Lebensquell schöpft die Beredsamkeit. Die Vermischung der Rhetorik mit der Poetik hat bereits unvermeidliche Mißverständnisse hervorgebracht, denn es ward dereinst viel beliebt, Dicht- und Redekunst als unzertrennlich abzuhandeln, während sie sich zu einander wie die Idee des Schönen und die des Guten verhalten. Die Prosa aber hat es mit dem reinen Denken zu thun, das abstract oder speculativ, empirisch oder philosophisch sein, den Begriff oder die Idee behandeln kann. In die Aesthetik gehört deren Abhandlung in keinem Falle, da für die richtige Einsicht Sonderung der verschiedenen Gebiete des Wissens überall das wichtigste Mittel ist, und im gegenwärtigen Falle darf uns die Bemerkung, daß der Dichter dem Redner so oft seine Mittel leiht, nicht an der Schärfe der Bestimmungen irre machen.

Es liegt nahe, das Verhältniß des Dichters zum Prosaisten, mit welchem er dasselbe äußerliche Mittel gemein hat, zu bezeichnen, und zwar zunächst so einfach als möglich. Jener hat sich der Vorstellung, insofern sie Anschauung, dieser, insofern sie Wahrnehmung enthält, bemächtigt, jener das Bild, dieser den Begriff für sich. Der Dichter folglich wird auch in der Sprache die Bildlichkeit dem nackten Begriffe vorziehen, und zwar lediglich unter dem Bilde den Begriff überliefern. Die logische Natur wird er, weil der Geist von ihr nicht lassen kann, in seinem Bilde anerkennen, ohne dies selbst zu wissen, erst später, wenn die Wissenschaft sich des Gedichts bemächtigt, wird sie den Begriff aus seiner schönen Hülle herausschälen. Daß, wie erwähnt, die Rhetoren dem Dichter diese wirksamen Hülfsmittel ablauschen, die Bilder, deren besondre Natur sogleich dargelegt werden wird, diese Thatsache hebt unsern Satz nicht auf, denn gerade wenn sie ohne sittliche Begeisterung reden, sind sie von Aristoteles, Cicero und Quinc-

tilian beschuldigt, sich auf das Studium der Ueberredung, nämlich der Lüge, zu legen, und weil erst in der wahren Beredsamkeit Schönheit und Wahrheit in unmittelbarer Durchdringung sich versöhnen, so begehen jene der Poesie wie der Philosophie gefährlichen weil gleißnerischen Feinde an der Kunst wie an der Wissenschaft treulosen Raub, indem sie einmal durch Reiz die Sinne, dann durch Sophistik den Verstand gefangen zu nehmen trachten. Sie machen es dann eben so wie schlechte Schauspieler, oder überhaupt wie unbegeisterte Künstler, deren verderbliches Treiben erst die wahre philosophische Kritik aufdeckt.

Die besondren Mittel, welche für den Dichter die Sprache darbietet, sind vielfach, und da wir das Wort nur als nothwendige äußerliche Erscheinung des Gedankens auffassen, nach dieser Doppelheit von Inhalt und Form zu würdigen. Wie das Wort äußeres Bild, so ist sein Inhalt selbst innerliches Bild oder bildlicher Gedanke. Die Beschaffenheit des letztren, womit wir, als dem wichtigeren Theile, beginnen, zu erläutern, dazu hilft das auch in unkünstlerischen Dingen, im täglichen Leben häufig angewandte Mittel des Beispiels. Das Wesen des Beispiels nämlich, welches uns übrigens hier nur den Ausgangspunkt für die Untersuchung gewährt, besteht darin, daß für einen abstracten Gedanken, einen allgemeinen Satz eine concrete Wirklichkeit, welche sein vollständiger sinnlicher Ausdruck sei, aufgesucht wird. Der Theoretiker will nicht vereinsamt dastehen, sondern ruft die Praxis zu Hülfe, um aus derselben zu beweisen, daß für seinen aus der Erfahrung abstrahirten allgemeinen Lehrsatz die entsprechende Realität vielfältig vorhanden sei. Der dogmatische Vortrag greift zu diesem willkommnen Mittel, um die trockne Theorie zu beleben, und nimmt den Vorwurf, daß jedes Beispiel zu hinken pflege, deshalb, weil alles Besondre, seiner endlichen Natur gemäß, das Allgemeine nur in gewisser Unvollständigkeit widerspiegele, geduldig hin. Sein Verfahren ist verstandesmäßig

und zweckdienlich, aber nichts weniger als künstlerisch; für das Verständniß der bildlichen Natur des dichterischen Gedankens selbst ist es gegenwärtig sehr lehrreich. Der Dichter überliefert unmittelbar das Bild, welches den Gedanken enthält, für den Verstand, mithin den Gedanken, nur mittelbar, denn für diesen scheint er in eine gewisse Dunkelheit gehüllt und allzu concentrirt, der Auflösung in eine Fülle von Worten bedürftig. Wirklich kann der Verstand jedes Gedicht zerstören, und wenn auch die Vernunft, also die Philosophie diese Zerstörung unterläßt, so gelangt doch auch sie nur zum Verständniß des Dichterworts durch dialektische Auflösung, um hierauf aber die Elemente wieder in ihr Recht innigster Vereinigung, woran die Existenz des Dichterworts gebunden ist, einzusetzen. Nennt doch selbst Jean Paul die Poesie den elektrischen Condensator der Philosophie. Der Unterschied der verständigen und der vernünftigen Betrachtung eines Gedichts ist wesentlich der, daß Jene die künstlerische Wirkung desselben gar nicht, Diese aber wirklich zuerst erlebt, um ihrer sich dann bewußt zu werden. Die ganz naive Kritik bleibt auf dem Standpunkte des Dichters selbst stehen; sie spricht Befriedigung oder Mißbilligung über ihr Erlebniß unmittelbar aus, ohne sich weiter auf Beweis einzulassen. Der bildliche Gedanke des Dichters muß nun aber nach seinen Graden untersucht werden, denn er ist an Rang und Bedeutung ungleich, wie die Vergleichung einer einzelnen Metapher mit der in einem ganzen Gedichte niedergelegten, zum schönen Ideale herausgebildeten Idee hinreichend beweiset.

Zunächst gehört überhaupt hieher, daß die Poesie es liebt, das Besondre für das Allgemeine zu wählen, das individuelle Moment durch alle Mittel hervorzuheben, daher z. B. Thron für Herrschaft, der Pelide statt Achilles, Mäcen statt überhaupt Gönner gesetzt wird. Der Dichter sagt für: Wer niemals Elend erlitten, — „wer nie sein Brod mit Thränen aß". Das Beiwort hebt bei ihm gern eine sinnliche Eigen-

thümlichkeit hervor, z. B. die blauäugige Athene. „Die Rose blüht" heißt: es ist Frühling; „Tausend Jahre" bedeutet einen ungemessenen Zeitraum. Weil nun die Poesie die anfängliche Bildnerin der Sprache, so ist natürlich, daß diese versinnlichende Ausdrucksweise theilweise der später sich entwickelnden Prosa zu Gute kommt, und gewisse Bilder in dieser stehen bleiben, und dadurch so sehr abgenutzt werden, daß man sie weiter nicht mehr poetisch findet, z. B. „mit frecher Stirn" statt: mit Dreistigkeit. Dies gilt insbesondre von der eigentlichen Metapher, denn die bisher angeführten Beispiele, von den alten Sprachlehrern Metonymie, Synekdoche u. s. w. genannt, sind nur vorbereitender Art. Die Metapher selbst ist ein kurzes Gleichniß, Bezeichnung der Vorstellung unmittelbar durch ein Bild. Der Schnee heißt das Gewand des Winters, ein tüchtiger Beamter Stütze des Staats, der geschickte Arzt Schutzengel des Leidenden; man sagt: die Schönheit verblüht, das Schwert des Geistes, der Helm des Heils u. s. w. Mehr als nach irgend andren Merkmalen kann man nach der Beschaffenheit der Metaphern den Grad poetischer Lebendigkeit, deren Schein anzunehmen der ihrer eigenen Trockenheit sich bewußten Prosa gelingt, würdigen. Auffammlung der vom Dichter geschaffenen tropischen Ausdrücke verschafft dem Unbegisterten eine Vorrathskammer von Mitteln zur Täuschung, verleitet ihn aber sogleich zum Mißbrauche, zum Schwulst der Rede, welche man z. B. in den Zeiten Hoffmannswaldau's für Poesie hinnahm. Man spricht vom guten Geschmack als dem sichersten Rathgeber für die Auswahl, ohne zu bedenken, daß dieser gerade bei dem Aeußerlichsten stehen bleibt und an den innersten Lebensquell alles Metaphorischen nicht hinandringt. Die Unmittelbarkeit des Bildes, welches den Gedanken umhüllt, verschafft ihm den gewissen Sieg; es ist der ewig schaffenden Phantasie entsprungen noch ganz naiver Art, im Munde des Dichters Symbol und hört erst in dem Munde des Denkers auf es zu sein, vielmehr schlägt es dann um in

die Allegorie. Hegel, welcher anstatt in der Poetik, in dem Abschnitte von den besondren Kunstformen auch die tropische Redeweise abhandelt, will den Geist metaphorischer Diktion überhaupt „als das Bedürfniß und die Macht des Geistes und Gemüths, welche sich nicht mit dem Einfachen, Gewohnten, Schlichten befriedigt, sondern sich darüber stellt, um zu Anderem fortzugehen, in Verschiedenem zu verweilen und Zwiefaches in Eins zu fügen", aufgefaßt wissen. Späterhin erkennt er freilich die schwelgerische Lust der Phantasie, die überall auf Anschauungen hindrängt, als den wahren Boden. Wenn wir uns aber ganz einfach auf unsere alte Thesis, daß das Wesen des Geistes Leben ist, welches sowohl im Denken als im Bilden sich kund giebt, berufen, wenn wir dem Künstler überhaupt den Drang und die Macht, unmittelbar im todten Stoffe Leben hervorzurufen, zugesprochen haben, so ist die Phantasie des Dichters, die sich im metaphorischen Worte ausspricht, nur schlechthin Dienerin jenes Wunsches, alle Erscheinungen, die sich ihm in die Vorstellung gedrängt haben, zu beleben. Auch das todte Gestein, der stumme Fliederbusch, Sonne und Sterne, Bach und Sturm werden vom Dichter mit Freiheit begabt, mit Lebensthätigkeit geschmückt, und zum Wechselgespräche gezwungen. So muß er sich der Bildersprache bedienen, und treibt diese bis zur wirklichen Personification. Der Baum spricht, der Duft der Rose ist Bote eines Liebesgrußes, der Mond sieht das Leid, und so geht es stufenweise fort, bis in der Fabel das Thier zum Menschen erhöht, zum Repräsentanten menschlicher Vollkommenheit und Schwäche wird. Die wahre Fabel, — denn in Zeiten der Civilisation kann sie nicht mehr entstehen, und wird höchstens nur noch von Kindern in ihrem wirklichen Wesen, nämlich nicht als Exemplification, sondern als Gedicht begriffen, — die wahre Fabel breitet sich bis zum Thierepos (wie Reineke Fuchs) aus, wovon erst später die Rede sein kann. Dem Menschen selbst endlich legt, jenem belebenden Drange gehorchend, der Dichter

höhere, ja übermenschliche Eigenschaften bei; er wächst zum Heros, zum idealen Menschen.

Ganz wie das Metaphorische überhaupt, unterliegt auch die Personification dem unvermeidlichen Loose, der Allegorie zu verfallen. Der selige Traum, welcher nirgends Tod, sondern überall Leben, Empfänglichkeit für das Dichterherz sah, verschwindet, nur sein Denkmal, das Gedicht bleibt. Jetzt beginnt der Verstand das Geschäft, Gedichte zu machen, auch er personificirt; und zwar zunächst, was ihm das Liebste ist, seine abstracten Begriffe. Gestaltlos, wie diese sind, sollen sie dennoch Erscheinungen werden, auf den sandigen Boden der Abstraction werden Blumen gesteckt, ein Verlangen, das zur Allegorie nöthigt. Der Dichter erhob die concrete sinnliche Gestalt zu höherem Leben, zur Persönlichkeit, der Denker quält sich ab, seinem Begriff ein entsprechendes Kleid, den gewinnenden Schein der Persönlichkeit zu verleihen, und bringt auf diesem Wege es nur bis zum Scheinleben. Die deutschen Dichter des siebzehnten Jahrhunderts, durch die verständigen Franzosen verführt, auch berühmte lateinische Dichter, litten an dieser Unfähigkeit, lebendige Gestalten zu schaffen. Wenn Wald und Quelle durch Götter in menschlicher Gestalt mit Laub oder Schilf geschmückt, vertreten werden, Sommer und Herbst als weibliche Gestalten mit Garben oder Früchten erscheinen, endlich gar Tugenden und Laster mittelst prosaischer Attribute erkennbar sein sollen, so sieht man nur ein müßiges, aus Mißverständniß des Geistes der Antike hervorgegangenes Spiel, und ein um so wirkungsloseres, je gewisser der Dichter selbst nicht an die Wahrheit seiner Personen glaubt, weshalb zwischen ihm und dem Zuschauer und Zuhörer ein gegenseitiges stillschweigendes Uebereinkommen zu täuschen und getäuscht zu werden, besteht. Was bei Homer und Ossian, bei Hesiod und in der Edda Aeußerung zugleich der Poesie und der Religion war, wird von der kühlen Verständigkeit zum Behuf des Zeitvertreibes angewandt. Die

Fabel, die uns oben in hoher Bedeutung begegnete, sinkt auf diesem Standpunkte zum leeren Beispiele für einen Lehrsatz; dort entsprang sie aus dem vertrauten Studium des Thieres, hier aus dem Wunsche, mittelst der Unterhaltung dem Kinde einen Lehrbegriff in den Sinn zu spielen. Der in dem allegorischen Wesen befangene Dichter behandelt endlich menschliche Charaktere eben nicht anders; auch ihnen legt er, wie der Symboliker, übermenschliche Eigenschaften bei, aber sie sind nicht organisch gewachsen, sondern willkührlich übertrieben, und reden dann in der sogenannten Emphase, in Hyperbeln, wodurch sie lächerlich statt erhaben werden.

Das Metaphorische ist immer ein Einzelnes, dessen Bestandtheile aber wieder in einzelne Theile zerlegt werden können, so daß Gedanke und Bild gleichmäßig zerlegt, und in den einzelnen Theilen auf einander bezogen werden. Dieses Verfahren ist das Parabolische. Die Ausdauer des Dichters im parallelen Fortspinnen beider Fäden bewährt sich bald bei der Personification als Auflösung in die Glieder des persönlichen Bildes, wie wir dies zumal im Oriente, z. B. im Hohenliede Salomonis finden, bald als Handlung und Bezug zu Andrem, welche der erdichteten Person angedichtet werden, wovon das neue Testament unsterbliche Beispiele enthält. Die Parabel, ursprünglich symbolischer Natur, ist gleichfalls in den Händen der Allegorie ähnlichem Geschick wie die Fabel nicht entgangen, und zum Räthsel zusammengeschrumpft. Allein sie ist in der That einer Höhe fähig, wo sie Manchen mit dem höchsten dichterischen Ideale übereinzustimmen scheint. Wenn man nämlich die Ausleger großer Dichter lieset, so findet man nichts häufiger, als die Neigung, sie parabolisch aufzufassen. Am Meisten hierzu Gelegenheit haben Dante's göttliche Komödie, und Göthe's Faust gegeben. Auch ist diese Auffassung immer noch so lange eine würdige, als sie nicht der sogenannten „Absicht" des Dichters den ersten Platz einräumt, und damit die Unmittelbarkeit seiner Begeisterung,

seinen Seherblick wegläugnet. Noch weiter verirren sich jene, welche sogar griechischen Tragikern den parabolischen Sinn unterschieben, wonach Sophokles unter diesem oder jenem Heros einen seiner Zeitgenossen gemeint haben soll. Es geht dem Parabolischen zuletzt so, wie dem Symbolischen überhaupt, daß nämlich jenes in der Poesie, dieses in der gesammten Kunst einen Rang einnimmt, wo es das individuelle lebendige Kunstwerk in ein Doppelleben zerfallen läßt, ein Standpunkt der Kritik, der aller unmittelbaren Auffassung des Gedichts Hohn spricht, und welchen die Wissenschaft längst überwunden hat.

Das Metaphorische und Parabolische erschöpfen die Natur des poetischen Kunstwerks nicht. Untergeordnetes Moment, hat Beides die Bestimmung, als Mittel dem Ideal, welches die Seele des Gedichts, wie überhaupt jedes Kunstwerks ist, zu dienen. Das Ideal, die Gestalt, unter und mit welcher die lebendige Idee empfangen wird, ist dem Dichter die freie geistige Persönlichkeit, mithin unmittelbares Bild von deren Thun und Leiden, also nicht blos von derselben als ruhender Existenz, sondern von deren Leben. Diese besondre Gestalt ist Träger der Idee, welche in dem, was jene erfährt oder unternimmt, in allen Wechselbeziehungen, zu Natur oder Menschen, die jene erlebt, zur Erscheinung kommt. Das dichterische Ideal ist, wie wir sehen, allerdings Bild, aber ein weit höheres, als Metapher und Gleichniß. Die Metapher hat ihr Verhältniß zur Vorstellung, das Gleichniß zum Phantasiegebilde, welches von dem seine Umrisse überwachenden Begriffe gezügelt wird. Das Ideal, die Erscheinung der Idee ist bildliche Aeußerung der Vernunft, und wir sehen in dem poetischen Gebiete hiemit wiederkehren, was auf dem logischen wir nur anzudeuten hatten, daß ein ähnliches Verhältniß in den Stufen, welche die bildende, und denen, welche die denkende Thätigkeit des Geistes durchläuft, Statt finde. Wer es unternimmt, über einen allgemeinen, einen abstracten Satz ein Gedicht bauen zu

wollen, der wird sich die Gestalt, die dessen Träger werden soll, vergeblich in seiner Phantasie zusammensetzen, sie ist keine lebendige Empfängniß der Wahrheit unter der Gestalt der Schönheit, folglich ist sie überhaupt kein lebensfähiges Gebilde, welches durch die Sprache zur weiteren lebendigen Wirkung dargestellt werden könnte. Er wird höchstens Allegoriker werden, sein Gedicht wird allenfalls ein parabolisches Verhältniß zu seinem Gedanken haben. Tausende von Leuten, welche das Prädikat der Bildung für sich in Anspruch nehmen, wird er vollständig täuschen, ein Geist, wie der Lessings, oder im Gegentheile und vielleicht noch sicherer, ein schlichtes am Busen der frischen Natur gereiftes Gemüth wird ohne Mühe die Scheinlebendigkeit seines weder philosophischen noch poetischen Erzeugnisses erkennen, und entlarven. Das Gebiet der Poesie und Prosa von einander zu scheiden wird, je mehr auf das Bedürfniß vermittelnder Bildung die Mittel des einen mit denen des andern vermengt werden, immer schwierigere, und daher immer wichtigere Pflicht der Kunstphilosophie. Dieselbe ist bei ihrer concreten Anwendung auf die Werke von ganzen Geschlechtern, welche auf künstlerisch beseelte und philosophisch erleuchtete Zeiträume zurückblicken, Concessionen zu machen oft genug aufgefodert; sie sieht Geistreiches ungleich häufiger als Enthusiastisches, und daher den Kampf der Reflexion mit der Phantasie häufiger als die freie Idealität.

Das poetische Ideal soll seiner Natur nach in keinem andern Stoffe, als der Sprache zur äußern Erscheinung gelangen. Obgleich ein unmittelbarer Act, ist diese Geburt des Gedichts doch sogleich an die nothwendigste Bedingung der Sprache, nämlich die, als ein successorisch Erscheinendes in die Welt zu treten, geknüpft. Wer es genießt, muß die ganze Reihe von Zeitmomenten, welche das Wesen des Gedichts darlegen, durchlaufen, die Entstehung des Werks gleichsam mit dem Dichter erleben. Das dichterische Ideal ist erst

Embryo, Keim eines lebendigen Organismus, dessen vollständige Entfaltung das Gedicht selbst ist. Dieses Wachsthum von Innen heraus kommt durch die organische Gliederung für uns zur Anschauung, welche Gliederung sofort das poetische Werk von der prosaischen Abhandlung, als dem durch logische Gesetze eingetheilten Vortrage, unterscheidet. Das Ideal, indem es successorisch in die Erscheinung tritt, löset sich in eine Reihe von Vorstellungen und Bildern auf, welche nicht willkührlich verknüpft, sondern wie die Glieder eines organischen Leibes durch gemeinsames Lebensprinzip ernährt und gegenseitig bedingt sind. Das Gedicht, erst wieder als Ganzes aufgefaßt, ist in Wahrheit Erscheinung des Ideals, und zwar des zur vollen Lebensreife durch seine äußere Verwirklichung in der Sprache gelangten. Jetzt erst überliefert es seine Frucht, die Idee. Diese war keineswegs der Zweck der Arbeit des Dichters, nur das Gedicht selbst, als erschöpfenden Ausdruck des Ideals bis zur Reife zu Stande zu bringen, war sein Zweck. Das poetische Werk, wie jedes andre Kunstwerk, hat an sich keinen andern Zweck als sein eignes lebenvolles Dasein. Was der dichterische Dilettantismus, welcher viel übermüthiger und täuschender als der in einer andern Kunst ist, die irgend einen dem Menschen nicht so unmittelbar dienenden Stoff als die Sprache bearbeitet, was jene dichterische Halbheit hervorbringt, ist kein freies Kunstwerk, es verwelkt in der frischen Luft, statt darin zu gedeihen. Aber gerade der dichterische Dilettantismus ist an nichts so genau zu erkennen, als an dem Zweck, der mittelst des Gedichts gefördert werden sollte. Die unmittelbare Begeisterung, mithin der Boden des Ideals fehlte; was dafür ausgegeben wird, ist ganz und gar keines, in ihm schläft nicht der Lebenskeim, die Idee. Der Pseudo-Dichter hat deshalb gerade Zeit genug übrig behalten, seinen Zweck nicht aus den Augen zu verlieren. Wie mag derselbe beschaffen sein? was kann, sollte man meinen, ein Gedicht, außer dem, wie die Blume im Garten sich des Son-

nenlichts zu freuen, für einen Zweck haben? Soviel hierauf als Beispiel zu entgegnen wäre, so genügt es, die Natur des dichterischen Nebenzwecks als an das Moment der Zweiheit gebunden nachzuweisen. Zwiefach ist dieser Zweck, einmal Gefallen zu erwecken, also die Sinnlichkeit zu befriedigen, und dann die Menschen zu belehren. Jene erste Art des Nebenzwecks kommt in allen Künsten, nicht nur in der Poesie vor; sie ist Folge der eigenen Unfreiheit des Künstlers, der dann zur Dienstbarkeit, zur Gefallsucht getrieben wird, der zum Egoisten zusammengeschrumpft, die Liebe verloren hat, mithin keine Ideale mehr empfangen kann. Hierüber ist im vorbereitenden und allgemeinen Theile, wo die Frage, wie der Mensch zu Ideal und Idee gelange, zu erledigen oblag, hinreichend gesprochen worden. Die zweite Art des Nebenzwecks, welche wir als der Poesie nicht minder verderblich verwerfen, ist der die Menschen zu belehren, worin aber sofort zwei Richtungen, die der theoretischen und praktischen Lehre sich unterscheiden. Sowohl Wissenschaft als Sittlichkeit hat sich des dichterischen Gewandes bedient; die reine Lehre, und die auf Besserung hinzielende, also auf praktischen Nutzen gerichtete Lehre, und letztre besonders häufig, nehmen sich, wenn sie nicht einmal das geistige Kleid, also das Bild, sondern nur das äußerlichste, den Vers, von der Poesie entlehnen, ungleich gefälliger als in der logischen Trockenheit der Prosa aus. Nur von poetischer Idealität sollte man bei Lehrgedichten nicht reden! Es ist kein Schönheitsideal in ihnen verkörpert, mithin ist ihr Lebensquell nicht die Idee des Schönen; man mag sie sogar eher nach der des Wahren, oder nach der des Guten würdigen, sich nur nicht durch das von der Schönheit geliehene Gewand täuschen lassen. Um nur ein Beispiel anzuführen, ist Horaz in bei Weitem den meisten seiner Gedichte von dem was wir Nebenzweck nannten, bestimmt, nur in wenigen unmittelbar schöpferisch oder wirklich Dichter. Selbst sein Lehrsatz in der berühmten Epistel an die Pisonen, daß das Höchste erreiche,

wer das Angenehme mit dem Nützlichen (in der Poesie) verbinde, der in andrer Form bei ihm mehrmals wiederkehrt, spricht die ganz unvollständige Erkenntniß der Poesie und der Kunst überhaupt, die ihm zu Gebote stand, aus. Der Begriff des freien Bildens fehlt ihm, des Bildens, das um den Erfolg oder Beifall, also auch um den Nutzen schlechterdings sich nicht bekümmert. Verständig und kühl, höchstens zuweilen sentimental bei der Erinnerung an die Vergänglichkeit des Genusses, bleibt er in seinen Dichtungen unfrei, und dient mithin Nebenzwecken, auf deren besondre Würdigung wir uns gar nicht einzulassen brauchen. Genug, sie sind seine Fesseln. Bringt man nun den bedeutenden Bildungsgrad des Mannes, den Glanz der Verhältnisse, worin er sich bewegte, in Anschlag; so wird er überhaupt zum Repräsentanten der Poesie in denjenigen geschichtlichen Zeiträumen, wo der Mensch durch die Last herkömmlicher und unabweislicher Gebräuche, Verhältnisse und Eindrücke, verwöhnt wird, und in demselben Maaße als er mehr und mehr Gedanken aufnimmt, anstatt, wie man vermuthen sollte, reicher zu werden, an Poesie immer mehr verarmt. Das rhetorische Gepräge wird in solchen Perioden für das Flammenzeichen auf der Stirn des Genius gehalten, und die des Glanzes und Schmuckes gern entbehrende Schönheit für Ueberrest aus barbarischen Zuständen, eine Ansicht, welche den Bemerkungen z. B. Friedrichs des Großen über die Dichter seiner Zeit zu Grunde liegt, und namentlich von Gelehrten der Poesie gegenüber häufig in Anwendung gebracht wird, selbst wenn sie über dieselbe hinausgelangt zu sein meinen. Göthe durfte wahrlich behaupten, daß die Menschen seltner des Schönen, als des Guten fähig sind; so paradox dieser Ausspruch auch scheinen mag.

Nachdem hiermit von dem dichterischen Ideale entfernt worden ist, was nicht zu demselben gehört und doch sich damit zu vermischen Neigung hat, bleibt es uns in seiner Reinheit als unmittelbares Bild des Gedankens, als die in

der Persönlichkeit erscheinende Freiheit, als die in dem menschlichen Einzelleben erscheinende Idee. Zwei Gebiete in der gesammten Objectenwelt stehen dem Dichter offen, das der Natur und das der Geschichte; das Gebiet der Naturgegenstände, und das der menschlichen Thaten bieten ihm eine unendliche Fülle des Stoffs, unterschieden durch Bedingungen, welche aus den Begriffen von Natur und Geist herzuleiten sind. Beiden fühlt sich der Dichter, in dessen menschlicher Organisation selbst jener Gegensatz zur Einheit vermittelt ist, verwandt, das Naturobject wird er zum idealen Gebilde erheben, und indem er es, durch seine sprachlichen Mittel vor die Sinne zu führen strebt, beschreiben; an der menschlichen That interessirt ihn zunächst deren ganzer Verlauf; Beweggrund und Erfolg nur indirect; er wird dieselbe erzählend darstellen. Beschreibung und Erzählung geschehen nur in stetiger Reihenfolge der Vorstellungen, mit der näheren Maaßgabe, daß dort der ruhende Gegenstand in seine einzelnen Momente zerlegt wird, hier die Darstellung der Momente sich an den Verlauf der Begebenheit knüpft. Bei der Beschreibung hält der Dichter das ruhende Bild in der Phantasie fest, um es zerlegen zu können, da er dessen unmittelbaren Genuß der Welt sonst nicht verschaffen könnte. Er ist Maler, ohne der Vortheile des Malers zu genießen, der sich direct an die Sinne, während der Dichter nur an die Phantasie wendet. Bei der Erzählung folgt die Phantasie den Begebenheiten, und nimmt die Beschreibung nur als Hülfsmittel hinzu, um die einzelnen sich begebenden Momente zur Anschauung zu bringen. Die Beschreibung entwickelt hierbei ihre Fähigkeit und Aufgabe, dienendes Mittel für die Poesie überhaupt zu sein, indem sie an sich nur Surrogat für das ist, was die bildenden Künste vollständiger leisten können. Mittel für die Erzählung, ist sie dies aber in doppeltem Sinne, für die Erzählung äußerlicher Begebenheiten, und Zweitens insofern diese nichts anderes als Aeußerung des gegenwärtigen Gemüthslebens des

Dichters, also des Verlaufes seiner eigenen Zustände ist. Denn auch die innere Welt des Dichters, seine Zuständlichkeit will äußerliches Bild werden. Dies bedingt Gattungsunterschiede der Poesie, welche man dereinst irrthümlich in der Erzählung und Beschreibung fand, da doch beide nur Mittel bezeichnen; vielmehr ist Schilderung des äußeren und innern Lebens, Darstellung der gegenständlichen Begebenheit oder Aeußerung der subjectiven Zuständlichkeit des Dichters das Kriterium für die beiden Gattungen der Poesie, welche Epik und Lyrik genannt werden. Des Mittels der Beschreibung bedürfen Beide, da diese allein Anschaulichkeit gewährt, der Epiker aber wird die Farben seiner Beschreibung dem Gegenstande unmittelbar, der Lyriker dem Reflex des Gegenstandes in seiner Brust entnehmen, jener mithin sein Bild durch die Objectivität, dieser durch die Subjectivität bestimmen lassen. Beide Gattungen haben mit einander gemein, daß der Dichter selbst uns unmittelbar sein Kunstwerk überliefert, nämlich daß er als Erzähler der Begebenheit oder indem er seinen eigenen Zustand lyrisch äußert, immer selbst in dem Gedichte zu uns redet; sogleich aber sind sie dadurch getrennt und unterschieden, daß die Erzählung die Begebenheit zur Voraussetzung hat, die uns mithin nur durch den Dichter zukommt, in dem lyrischen Gedichte aber die Entäußerung des Gefühls, des gesteigerten Zustandes, des Erleichterung suchenden Gemüths in unmittelbarer Weise vor sich geht, so daß dort Vergangenheit in die Gegenwart gerückt wird, hier aber etwas Gegenwärtiges sich unmittelbar zum Kunstgebilde gestaltet. Die genaue Wechseldurchdringung beider Gattungen schafft nun eine dritte, welche sich von beiden andern zunächst dadurch unterscheidet, daß die Person des Dichters von dem Gedichte selbst völlig zurücktritt, indem er die Begebenheit nicht mehr erzählt, sondern sie als wirklich gegenwärtiges Produkt handelnder Personen vor unsre Sinne stellt, so daß diese Personen es sind, mit denen wir es zunächst zu thun haben. Ihre

eigenen Gefühle, nicht die des Dichters, theilen sie uns mit, was nur Erzählung war, wird Wirklichkeit. Dies ist die dramatische Gattung. Was irgend im wahren Sinne des Worts Gedicht, also Kunstwerk ist, gehört einer dieser drei an, und die große Zahl der die Gattungen vermittelnden, den Uebergang von einer zur andern, endlich zur Prosa selbst bildenden Erscheinungen nöthigt durchaus nicht von der Strenge dieser Eintheilung abzugehen. Jede derselben genauer zu betrachten, und näher nachzuweisen, in welcher Weise in jeder das poetische Ideal zur Erscheinung kommt, ist unsre nächste Aufgabe.

Wir haben das poetische Ideal ein Bild genannt, mit welchem in der Seele des Künstlers zugleich unmittelbar die Idee, der Gedanke entsteht, der es zum freien Bilde stempelt, und damit den Dichter vom Denker unterschieden, der unmittelbar den Gedanken hervorbringt, und dem die Bildlichkeit Nebensache ist. Die Macht des Gedankens in dem Bilde, das wir Ideal nennen, ist bei dem Dichter gewaltiger als bei irgend einem andern Künstler, da die äußerliche Seite alles Denkens, die Sprache, zugleich der Stoff ist, welchen er bearbeitet. Je mehr er daher Gefahr läuft, sich von dem rein künstlerischen Boden gerade durch die vielfache Verwendbarkeit seines Materials verlocken zu lassen, desto höher steht, wenn er diese Versuchung überwindet, sein Verdienst, und desto allgemeiner ist dann seine Bedeutung. Unmittelbarer als die andern Künstler verkehrt er mit der Idee, welche ihm unter der Gestalt freier Persönlichkeit, unter der des idealen Menschen offenbar worden ist. Was er mit der letztren auch vornimmt, er legt in ihrem Thun und Leiden die Idee dar, welche solchergestalt der Menschheit in der Hülle des Dichterworts eben sowohl als in der dialektisch gegliederten Abhandlung des Denkers überliefert wird; die ewige Wahrheit, die Idee, erleben die Menschen zugleich, indem sie dem Ideale des Dichters ihren liebevollen Antheil schenken. Dem aufgezeigten Verhältnisse der drei Gattungen der Poesie gemäß, betrachten wir

nunmehr das Ideal, insofern es in jeder einzelnen derselben sich kund giebt.

Das besondre Ideal, welches der Dichter im Epos verwirklicht, ist an das Moment der Sichtbarkeit, — ein Ausdruck, der hier dem unbestimmteren psychologischen: „Anschauung, vorgezogen wird, — geknüpft. Der Epiker schaut sein Ideal, die freie Persönlichkeit, wie sie eine Reihe von Schicksalen erfährt, in mannigfachen Conflict mit Begebenheiten kommt, mit geistigem Auge, und so lebendig, daß seine erzählenden Worte die Begebenheit den Menschen sichtbarlich vergegenwärtigen. Mit vollem Rechte ist auf diesen Umstand die Behauptung von der Verwandschaft des Epos mit der bildenden Kunst gegründet worden. So hoch steht dieses Gedicht über dem prosaischen Berichte, der keinen weiteren Zweck hat, als abstracte Kenntniß zu verschaffen, daß an die Stelle des Erfahrens das Erleben des Ereignisses tritt, wie der Erzähler selbst dessen unmittelbarer Zeuge zu sein scheint. So versenkt ist sein Geist in den Verlauf des Stoffes, daß dieser Verlauf so eben vor seinen Sinnen zu geschehen scheint. Der Begriff der Vergangenheit existirt nicht mehr, er ist durch die Begeisterung des Dichters, dessen Worte die Begebenheit vor den Blick hinzaubern, vernichtet. Diese Begeisterung besitzt er, weil er in die Liebe zu dem Stoffe versenkt, diesen in das Reich der Wahrheit, der Idee emporgehoben hat, wo er lebendiges Bild wurde, das nun im Gedichte den Schein der Wirklichkeit annimmt. Wie für ihn Wahrheit und Wirklichkeit noch nicht getrennt sind und kein Unterschied zwischen Sage und Geschichte existirt, so befruchtet er, indem er das freie epische Gedicht selbst producirt, die Gemüther der Mitlebenden durch das Bild von vergangener Herrlichkeit, welches in seiner Seele lebendig worden, durch das zum Kunstwerk gewordene Ideal, als göttlichem Hauche. Die vergangene Begebenheit wäre für die Mitwelt des Epikers nicht da, wenn er sie nicht im Bilde aufbewahrt und ihr überlie-

fert hätte, woraus zugleich folgt, daß sie nunmehr zwar, aber nur im dichterischen Gebilde zum Ideal erhoben, vorhanden ist. Wer nicht moderne Zustände vergessen kann, worin das epische Gedicht nichts mehr als überdichtete Geschichte ist, begreift die einfache und wahre Bedeutung des Epos nicht. Es hat seine nothwendige Entstehung in dem ersten Erwachen eines Volkes aus der kindischen Traumwelt, und trägt noch deren Spur, es ist der erste Ansatz zu geschichtlichem Wissen, ist aber noch nicht Wissen, denn es ist Vergangenheit im Lichte der Phantasie vergegenwärtigt, es ist Sage, ein Ausdruck, der dem griechischen Worte „Epos" auch am Meisten entspricht. Das epische Ideal ist die erste Aeußerung des Volksgeistes davon, daß er über das bloße Naturdasein hinauswolle, es ist Träger seines dämmernden religiösen Gefühles, menschlich, aber über die Gränzen menschlicher Persönlichkeit hinaus, zum Gotte anstrebend. Göttliche Freiheit erscheint in ihm an menschliche Nothwendigkeit gebunden, und legt sich in Thaten und Leiden dar, wovon der Epiker Kunde auf Kunde, die einen unerschöpflichen Schatz ahnen läßt, ertheilt. Die eine Gestalt ruft die andre hervor, das Ideal bildet seinen Gegensatz aus sich heraus, der Kampf, worin es seine Kraft bewährt, entwickelt sich, und wird, je mehr die Beziehungen sich häufen, Quelle immer reicherer epischer Fortbewegung. Der Schatz der Sage, einmal erschlossen, spendet seine unermeßlichen Gaben, gewöhnlich mit dem Namen „Abenteuer" belegt. Aber auf eine Einheit bezieht sich die Mannigfaltigkeit, auf das Ideal des Dichters, welches nichts andres als der Held des lauschenden Volkes, *der ideale Mensch* ist. Die Thaten seiner Vorfahren erlebt dasselbe mit, zum Muth zu ähnlichen dadurch entflammt; aus dem Volkskreise erheben sich, dem ersten folgend, andre Sänger, und bereichern mit neuen Gestalten, neuen Abenteuern seine Phantasie. So wird allmählich das Abenteuer selbst, die Begebenheit, anstatt des Helden, dessen Feier zuerst das Ge-

dicht galt, in den Vordergrund treten. Held, epiſches Ideal, wird die Maſſe, wird das Volk ſelbſt, als freie Perſönlichkeit, als die Einheit, worauf ſich die Begebenheiten ſämmtlich beziehen. Der Gegenſtand des Epos iſt eine nationelle That.

Dieſes Intereſſe an Begebenheiten von phantaſtiſchem Gepräge, überhaupt außerordentlicher Art, welches in der Periode des erwachenden Bewußtſeins eines Volkes das Epos mit der Luſt an demſelben ins Leben ruft und gedeihen läßt, entſpricht ganz der Theilnahme, welche wir jedes Kind Erzählungen, nicht eben von abgeſchloſſener Form, aber anſchaulicher Färbung ſchenken ſehen. Es dürſtet nach einer Fülle von Thatſachen, ſelbſt noch für Schilderungen ſubjectiven Gefühls gleichgiltig, und deutet ſeinen Trieb durch die ſtets wiederholte Frage, was weiter geſchehen ſei, an. Bei der Reizbarkeit ſeiner Einbildungskraft ruft ihm das einfache Wort, welches der Erwachſene in abſtracter Bedeutung aufzufaſſen geneigt iſt, immer zunächſt das Bild vor die Seele. Vorzüglich das Wunderbare, während die logiſch geordnete geſchichtliche Darſtellung ihm Langeweile macht, iſt ihm willkommen; dem bunten Mährchen ſchenkt es ſeine Theilnahme, und kümmert ſich noch durchaus nicht um die Wahrſcheinlichkeit, weil ihm die Bedingung zur Prüfung, die Erfahrung, fehlt. Ganz ſo verhält ſich das Volk zu den aus ſeinem Schooße aufſteigenden Epen, und nothwendiglich ſind dieſe zuerſt fragmentariſch, über die Natur hinausgehend, Götter bildend, welche mit den Menſchen in Verkehr treten und Gegenſtand der Verehrung werden. Das ganze Reich der Natur wird mit ihnen angefüllt, die einzelne Naturerſcheinung wird zum Kleide eines göttlichen Lebens, und der innige Zuſammenhang der Kunſt mit der Religion bethätigt ſich.

Erſt wenn dieſe Reihe von idealen Perſönlichkeiten gebildet worden, können ſie Träger epiſcher Begebenheiten werden, welche mit reifendem Bewußtſein immer mehr Ausdruck

der Idee werden, und sich in dem künstlerisch gegliederten Epos zusammenschließen, welches nun dem Volke als heiliges Vermächtniß der Vergangenheit, als nationaler Besitz, Quelle und Urkunde göttlicher Lehre wird. Hier zeigt sich zuerst die wahre Aufgabe der Dichtkunst, als eines göttlichen Geschenks, die erste Lehrerin der Menschen zu werden, und der Grund des alten Ausspruchs, daß der Dichter ein Seher sei. Daß die trockne Verständigkeit so hohe Bedeutung des Epos für die Cultur des Volks nicht begreift, wie z. B. aus dem betreffenden Artikel in Krugs philosophischem Lexikon hervorgeht, ist nicht zu verwundern, weil der abstracte Verstand mit Idee und Ideal überhaupt nichts anzufangen weiß. Der Epiker hat nicht allein aus den im Volke lebenden mythologischen Vorstellungen seinen Stoff genommen, sondern er hat sie durch seine Macht zur wirklichen Mythologie ausgebildet, und für Jahrhunderte festgehalten, wie dies vor Allen Homer beweiset. Der Mythus ist bei seinem Auftreten mit dem Kunstwerke vollkommen identisch.

Schon in der Forderung der Anschaulichkeit liegt die nach breiter, ausführlicher Darstellung. Der Erzähler verweilt bei den Einzelheiten, wiederholt sie, je theurer sie ihm selbst sind, je lebendiger sie vor seiner Seele stehen. Jene Abrundung des Vortrags, welche dem über den Stoff bereits zum Standpunkte nüchterner Ansicht erhobenen Erzähler zu Gebote steht, kann nicht Sache des Epikers sein, für welchen das plastische Hervortreten der Begebenheiten wichtiger, als deren causaler Zusammenhang ist. Schon in dem bildlichen Worte „Abrundung" liegt, daß der Gegensatz der gera-den Linie vergleichbar sein müsse, und in der That ist jenes zirkelmäßige Zusammenschließen der Begebenheiten weit mehr Aufgabe erst jener höheren Dichtungsgattung, nämlich des Drama's, wovon später zu reden ist. Die dramatische Begebenheit erscheint durchaus als Handlung, mithin als thätige Aeußerung der freien Persönlichkeit, die den Mittelpunkt

bildet, also des Helden. Die epische Begebenheit ist, genau genommen, das, was ihm widerfährt; nicht als ob er dabei passiv eingeführt, unthätig geschildert würde, aber er repräsentirt nur die Masse, das Volk, wodurch er dessen Geschick als göttliche Fügung in seine Persönlichkeit aufnimmt. Endlos kann die Breite des Epos nicht sein, obgleich gerade die ersten die Muster dieser Gattung im Anfange einen Anfang voraussetzen, und über das Ende hinaus weitere Schicksale ahnen lassen. Aber eine gewisse Analogie mit dem successorischen Verlaufe eines Menschenlebens wird man leicht herausfinden, ohne daß der Epiker deswegen mit dem Biographen wird verwechselt werden dürfen.

Die unmittelbare Schöpfung des Epos geschieht indessen nicht ohne daß ein andres als das rein epische Element in der Brust des Rhapsoden, welcher es verkündigt, hervortritt. Dies ist der Affect, welchen gleichsam der Reflex des Stoffs in seiner eigenen Seele hervorrief, und der bereits lyrisches Element ist, die ewige Grundlage alles Gesanges. Der Rhapsode äußert bereits sein eigenes Gefühl gleichzeitig mit der Verkündigung seines zum Ideal erhobenen Stoffes. Daher stammt der unmitelbare Vortrag, und derselbe ist bei dem Geschlechte, das noch im epischen Lebensalter steht, von der gedanklichen Erzeugung noch nicht zu trennen, wir müssen den Anfang wenigstens als Improvisation denken. Hieraus ergiebt sich der Grund für den Hauptunterschied der großen nationalen Epen, die wir besitzen. Die bildende, plastische Natur des griechischen, wobei die lebendige Anschaulichkeit das Wesen der Schönheit ausmacht, steht der farbigen Pracht und musikalischen Weichheit des indischen gegenüber. Dort ist feste Gliederung und Abschluß zum Ganzen, hier Willkühr in fragmentarischen Bildern, dort sonnenheller Tag am Strande des im Aetherblau leuchtenden Meeres, hier ahnungsvolle Dämmerung im Palmenwalde. Auf dem Unterschiede des Plastischen und Musikalischen beruht ferner der zwischen dem

griechischen und germanischen Epos. Wie viel mehr ein Ganzes ist das Gedicht vom Zorn des Achilleus, als das von dem Helden Siegfried, obgleich beiden nur das Geschick ganzer Völker und Geschlechter zum Grunde liegt! Die Theile des letztren sind aber weit mehr Romanzen oder Lieder, vielleicht zur Unterlage für abgeschlossene Melodie bestimmt, als die im gleichmäßigem Wellenschlage des Hexameters hinrauschenden Abschnitte des griechischen Epos.

So sind wir von selbst aus der epischen Gattung zu der durch dieselbe herausgefoderten lyrischen Gattung der Poesie herübergeleitet. Der für das Verständniß aller unmittelbaren Gegensätze so wichtige Ausdruck „Fordern" ist aller philosophischen Kenntniß überhaupt eben so unentbehrlich als er es auf ganz anderm Gebiete, als das ästhetische, nämlich dem der Physik geworden; man sagt z. B. daß eine Farbe die andre, nämlich Roth das Grün, ein Ton den andern, nämlich ein Grundton seine Quinte, fordere, obgleich hier von etwas Elementarischem, durchaus noch von keinem geistigen Erzeugnisse gesprochen wird. Und doch bezeichnet es in physischen wie in psychischen Dingen den sich selbst als unabweisliches Bedürfniß der Fortentwickelung manifestirenden Gegensatz. So ist das Epos Voraussetzung der Lyrik, es ruft dieselbe hervor. Der Dichter zieht sich von den Objecten, in welche er sich versenkt hatte, in sich selbst zurück, und entfaltet den Reichthum, der in der Tiefe seines Gemüthes ruht. Dieser Schatz wird in einer Reihe von Zuständen, von Gefühlen offenbar, und soll nun mittelst der Sprache gleichfalls zum sinnlichen, zum dichterischen Kunstwerke werden. Indem wir nun aber jedes Kunstwerk auf ein in des Künstlers Busen erzeugtes Ideal, dessen Verwirklichung jenes nur ist, zu beziehen haben, so müssen wir zunächst die Beschaffenheit des im lyrischen Gedichte erscheinenden Ideals genauer bestimmen. Das epische Ideal fanden wir an das Moment der Sichtbarkeit gebunden; es war dabei von einem inneren Anschauen

sichtbarer Gestalten und Begebenheiten die Rede, ein Zusammenhang mit der bildenden Kunst ergab sich von selbst. Das lyrische Ideal nun hat es statt dessen mit dem Momente der Hörbarkeit zu thun, und wenn das Wort „Anschauung" auch hierauf angewandt wird, so ist dies gänzlich nur im figürlichen Sinne zu nehmen, man sollte hier statt von einem Anschauen nur von einem Anhören in geistigem Sinne sprechen, obgleich die Psychologie bis heute diesen Ausdruck, welcher mit der lediglich auf die sich entwickelnde Intellectualität näher zu beziehenden Anschauung, als erstes Moment der Gefühlsentwickelung parallel zu stellen wäre, nicht benutzt hat. An die Stelle des sichtbaren Bildes tritt das Tonbild, welchem das geistige Ohr lauscht, um darin die Hülle, worin die Idee des Schönen zur Erscheinung kommt, zu vernehmen. Hiermit liegt am Tage, daß so wie die epische Dichtkunst mit der bildenden, so die lyrische mit der musikalischen Kunst zusammenhange. Indem aber diese innerlich hörbare Wahrnehmung zur Vorstellung geworden ist, und sich zum Worte verkörpert hat, wodurch erst die Möglichkeit der lyrischen Poesie gegeben wird, ist auch das ganze weitere Verhältniß des lyrischen Ideals zur Idee gegeben. Der Begriff findet als unabweisliche Nothwendigkeit, als logische Verfestigung des Gefühls, das sich zum Inhalte des Gedichts gemacht hat, sich nur scheinbar als accessorisches Moment ein, denn nicht von ihm aus, sondern vom Gefühl aus ist der Dichter zu dem lyrischen Ideal gelangt. Er ist aber, wiewohl die Abstraction ihn aus seiner Hülle für sich herausschält, um nachzusehen, ob der Lyriker nicht etwa logischen Unsinn bekannt habe, er ist in dieser Erscheinung gar nicht mehr Begriff, sondern ist mit dem Gefühle, das ihn allein trägt, eben zum Ideale vereinigt. Bei der Lyrik nimmt das Kriterium des Logischen den Platz des bei dem Epos zugezogenen Kriteriums der Wahrscheinlichkeit ein, in beiden Gattungen ein sicheres Zeichen, daß die Genießenden bereits die unmittelbare Wirkung des Gedichts

hinter sich haben, von derselben zu sich gekommen sind. Die Begebenheiten, welche der Epiker erzählt, werden dann aus ihrer Höhe herab in das Gebiet der Causalität, auf welchem der Verstand sich zeitlebens herumtreibt, gezogen, und was die Begeisterung ohne Weitres nicht etwa nur als möglich, sondern als wirklich hinnahm, wird danach geprüft, ob es den Schein der Wahrheit an sich habe. Im philosophischen Sinne ist, wie wir wissen, jedes Kunstwerk unmittelbare Erscheinung des Lebens, oder die absolute Wahrheit, insofern sie zu vollständiger Erscheinung gelangt. Aus dieser ideellen Auffassung ist aber das ganz prosaische Wort „wahrscheinlich" nicht entstanden, sondern es bedeutet nur ein erfahrungsmäßiges Urtheil, das sofort alles Poetische nach den Foderungen prosaischer Wirklichkeit richtet. Ganz eben so stößt der Verstand bei dem lyrischen Gedichte, das uns keine Begebenheiten erzählt, sondern einen Gemüthszustand offenbart, auf Verdunkelungen, wo nicht gar auf Verrückungen seiner Gesetze. Es ist, um den wahren Begriff einer Kunstgattung zu gewinnen, förderlich, dergleichen Blicke auf die besondre Art und Weise, wie sich ihr die künstlerische Negation nähert, zu thun; der Verstand findet an der Poesie schon deshalb immer etwas zu negiren, weil ihm im besten Falle von seinem Standpunkte sie, wo nicht fehlerhaft, doch überflüssig vorkommt, indem ihre Erzeugnisse den realen Dingen nicht zu entsprechen scheinen.

Die tiefste Innerlichkeit des Menschen ist ergriffen, sein gesammtes Gemüthsleben erzittert, sein Zustand will sich selbst zum alleinigen Inhalt eines Kunstwerks machen. Auf diesem Wege entsteht das lyrische Gedicht, der reine Abdruck der Subjectivität, wie das Epos den des Objects darbot. Jener Zustand erhält die bestimmtere von der Musik, dem Saitenspiele hergenommene Bezeichnung „Stimmung". Stimmung, das innerliche Erzittern des Gemüths in bestimmter Weise, ist nun das, was wir oben hörbares Ideal nannten. Das poetische Ideal ist oben im Allgemeinen die freie Persön-

lichkeit genannt worden; bei dem Epos war diese die anschauliche Vertreterin des sich erfüllenden Volksgeschicks; bei der Lyrik ist zunächst kein objectiver Held vorhanden, sondern des Dichters eigenste Persönlichkeit befreit sich in der Liedesthat von der Fülle seines Gefühles, von dem gebeugten oder erhöhten Zustande, worin sie sich befindet. Das Lied rettet den Dichter vor sich selbst. Der zarte Keim desselben, zuerst rein musikalischer Art, dann gesungenes Wort, also eine von der Empfindung getragene Vorstellung, wächst zum tönenden Ideale, d. h. zur höchsten Gefühlsäußerung, worin unmittelbar die Idee Erscheinung wird. Wenn nun aber die Lyrik aus der Subjectivität entspringt, zunächst dieser zum Organ dient, wie kommt sie, so wird man fragen, doch zu einem allgemeinen Inhalt, wie ihn das Wort „Idee" doch bezeichnet? Sie gelangt dazu, weil das Allgemeine nicht ohne das Besondre, die Individualität nicht ohne ideelle Bedeutung ist. Das Epos schilderte das äußerliche Geschick des Volks, die Begebenheiten einer Totalität von Individuen, deren Held nur von ihr getragen, mit ihr steht und fällt, die Lyrik verkündet die Innerlichkeit des Einzelnen, deren Reizbarkeit leicht in besondren Zustand, als Seligkeit, Zorn, Wehmuth, Leidenschaft übergeht. Wenn nun dieser Zustand als nächste Folge des ihn hervorrufenden Objects erscheint, so täusche man sich über dessen Bedeutung nicht. Dieses Object betrachtet man gewöhnlich als den Inhalt des lyrischen Gedichts. Falsch! Der durch dasselbe gestaltete eigenste Gemüthszustand des Dichters, die Stimmung desselben, die durch jenes zur Entwickelung gelangte, ist der wahre Inhalt. Man vergesse nicht, was in der psychologischen Einleitung von dem allgemeinen Charakter des von Wunsch und Leidenschaft bewegten Jünglings gesagt wurde; derselbe ist ein lyrischer. Er sehnt sich nach Gesang. Das Object, der Inhalt ist leicht gefunden, sogar an sich unbedeutend, wird er mittelst der lyrischen Begeisterung zu etwas Idealem. So hat man sich auch den Charakter

der Lyrik überhaupt zu denken, den das individuelle Bedürfniß des Subjects, nicht das besungene Object zunächst bedingt. Der Lyriker sucht und findet, was er wünscht. Ein Beispiel dient vielleicht dies zu erläutern, das von Funke und Zündstoff. Bei dem Epos wirft der Dichter den Funken in den Zündstoff, bei dem lyrischen Gedichte trägt er den Zündstoff in sich selbst, und empfängt nur den Funken von außen. Vergleicht man nun das Gedicht überhaupt mit einer Flamme, so wird man in Erwägung dessen, daß die Beschaffenheit der Flamme vom Zündstoffe abhänge, wohl einsehen, warum bei dem Epos das Object, bei der Lyrik das dichtende Subject das Charakteristische des Gedichts bedingen müsse. Man kommt, je genauer man die beiden mit einander oft in Conflict gerathenen Begriffe bestimmt wissen will, zuletzt dazu, daß dort das „Was" und hier das „Wie" der poetischen Ueberlieferung, dort das Quantitative, hier das Qualitative das Uebergewicht habe, um aber sogleich auch bei diesem wichtigen ästhetischen Unterschiede bestätigt zu finden, daß die ganze Schärfe logischer Extreme, auf Kunsterscheinungen angewandt, zwar den Maaßstab zur Beurtheilung ihres Verhältnisses an die Hand gebe, aber auch zugleich aus ihnen das Leben heraustreibe, und die Wahrheit in den Irrthum, die lebendige Idee zum Begriffskelett herabsinken lasse, denn so wie nirgend das „Was" ohne das „Wie", die Quantität ohne die Qualität, und umgekehrt, so mischt sich unmittelbar mit dem Epos der lyrische, mit dem lyrischen Gedichte der epische Zusatz. Ja, es giebt Gedichte, welche man geradezu lyrisch-episch nennen möchte, weil sie weder der einen noch der andern Gattung sich entschieden zuneigen, z. B. die Romanze und Ballade; überhaupt ist das romantische Epos von lyrischem Charakter so durchdrungen, daß es diese Mitte zu halten scheint. Man vergleiche die Gesänge Ossians mit denen des Homer, und man wird dort die Auflösung alles Stofflichen in der lyrischen Klage als das unterscheidende Merkmal neben der naiven Anschau-

lichkeit Homerischer Begebenheiten vorfinden. Auch der Lyriker zwar erzählt uns etwas, aber nirgend verweilt er in der Darlegung der Momente, sondern drängt dieselben zusammen, während der Epiker sie auseinanderbreitet; auch der Lyriker beschreibt den Stoff, den er besingt, aber er leiht ihm erst die Farben seines Selbst, er entnimmt sie nicht dem Stoffe, ohne sie durch das Prisma seines eigensten Gemüthslebens zu brechen, er beschreibt vielmehr die Wirkung, die der besungene Gegenstand in ihm hervorbringt. Ihm genügt oft mit Verzichtung auf alle jene Redetheile, worin die nähere Bestimmung und Flexion des Begriffs geschieht, sich des einfachen Vocals, der Interjection zu bedienen und dabei gerade mit Vorliebe zu verweilen, was man an den Refrains vieler Volkslieder bestätigt sieht.

Das Volkslied, ein Gesang, der wie die Blüthe einer Volksstimmung, eines allgemeinen Zustandes aus der Masse emporsteigt, bringt eben in diesem nothwendigen Bezuge auf die Masse es mit sich, daß der Name seines Urhebers, seines Dichters verloren geht, wenn er nicht, durch besondre Gunst der Umstände aufbewahrt, gerade als Repräsentant eines Volkszustandes Unsterblichkeit erwirbt. Denn seine Individualität ist, gerade wie bei dem nationalen Epos der Fall war, noch nicht von der allgemeinen Volksindividualität gelöset, hat nur als solche wirklich Bedeutung. In der Geschichte der Lyrik liegt nun das Bedürfniß zu Tage, sich vom Ausdrucke der Volksstimmung, die als solche immer die einer einzelnen Nation, mithin einer Besonderheit ist, immer mehr zum Ausdrucke der Persönlichkeit des Dichters zu machen, und damit einen höhern, einen allgemein menschlichen Inhalt in sich aufzunehmen. Die Lyrik durchbricht die Schranken der Volkseigenthümlichkeit, um die ewigen Gemüthszustände reiner Menschlichkeit zu offenbaren. Die freie Persönlichkeit des Dichterlebens ist in dem lyrischen Gedichte niedergelegt, und erweckt Sympathie bis zu dem Grade, daß Jeder, der ihm lauscht,

weil auch er an diesem allgemein Menschlichen Theil hat, sich selbst im Genusse des Kunstwerks an die Stelle des Dichters schiebt. Man mißverstehe nur nicht, durch Uebersetzerungeschick verführt, das Wort Sympathie, als bedeute dasselbe schlechthin Mitleid; es bedeutet vollkommen eben so vollständig auch Mitfreude, überhaupt Miterlebniß des Pathos, welches ja nur als der abnorme, erhöhte, außerordentliche Zustand des Gemüths dem Ethos, als dem beharrlichen, dem normalen Zustande desselben, wie er zuletzt in der Gesinnung verfestigt wird, bedeutet. So theilt also der lyrische Dichter das zur Idealität erhobene eigene Selbst den Menschen mit, indem er die durch individuelle Unterschiede zwischen ihm und ihnen bestehenden Gränzen wegräumt, und jenen allgemeinen Zustand der Begeisterung, des lyrischen Pathos um sich verbreitet. —

Durch das innerste Wesen der Lyrik, ein innerstes Erklingen des Gemüths, ist auch ihre Form von der der Epik, welche dieselbe dem äußerlichen Stoffe, den sie vorträgt, unmittelbar entnimmt, und daher als ein anschauliches Bild hinstellt, verschieden. Jene Form ist an die Forderungen der Hörbarkeit, der Musik geknüpft. Sie deutet dem Ohre bereits jenen musikalischen Wohlklang an, sie fordert Gesang, um in ihrer wahren Lebendigkeit zu erscheinen, während das Epos nur des recitirenden Vortrags bedarf. Die Betrachtung des äußerlichsten Theiles der Poetik, nämlich der sprachlichen Formen, der Verskunst, erfolgt am Schlusse dieser Abhandlung und wird das Nähere zum Verständnisse auch dieses Verhältnisses enthalten.

Die dritte und höchste Gattung der Poesie, von Vielen nicht allein in diesem Gebiete für die höchste, sondern auch für die von allen Kunsterzeugnissen die höchsten umfassende gehalten, ist die dramatische. Sie entsteht aus der Vereinigung der epischen mit der lyrischen, aus der Aufhebung des in diesen noch unmittelbar hervortretenden Unterschiedes zwischen Object und Subject, oder dem vom Dichter vorgetra-

genen Gegenstande und dem Dichter selbst. Derselbe nämlich übt eine größere Selbstverläugnung, als bei irgend einer andern Gattung, so groß, daß er selbst von seinem Werke völlig gelöst erscheint, dasselbe ganz frei wirken läßt, so daß sein Antheil an dem Erfolge, den es erringt, gleichsam ein unsichtbarer ist. Höheres kann die Poesie nicht erreichen. Die Stufenleiter von Kind, Jüngling und Mann ist vollendet; denn an die Stelle der erzählten Begebenheit und der Gefühlsäußerung tritt die Handlung, welche das Element der dramatischen Gattung, wie die bewußte That das des Manneslebens ist. Das Drama ist eine Dichtung, deren Inhalt die durch Handlungen unmittelbar gegenwärtiger Personen hervorgebrachte Begebenheit ist. Die Begebenheit wird nicht mehr vermittelt durch den Erzähler, sie wird zur Wirklichkeit. Die Verwandschaft des Epos mit dem Drama beruht darauf, daß beide Gattungen unsern Sinnen eine Begebenheit vorführen, der Unterschied aber, der wesentlichste, — denn unendlich vielfach ist seit Aristoteles bis zum Göthe-Schiller'schen Briefwechsel herab dieser Punkt erörtert worden, und fast unerschöpflich zu nennen, — er ist der, daß das ästhetische Interesse bei dem Epos vorzugsweise an der Totalität der Begebenheit, bei dem Drama an der Handlung, welche dieselbe zu Stande bringt, haftet. Das Massenhafte des Epos, die endlose Breite, das Verweilen an Einzelnem, alles dies fordert nun Beschränkung. Es soll zusammengedrängt werden in Gränzen, welche sich sämmtlich auf die eines unmittelbar gegenwärtigen lebendigen Bildes zurückführen lassen. Indem wir handelnden Personen, ihrem Thun und Leiden Antheil schenken sollen (denn nur insofern es eben sie betrifft, nehmen wir an der ganzen Begebenheit Antheil) liegt es nahe, daß die Zahl dieser Personen sich, weil sonst unser Interesse zersplitterte, beschränken müsse. Aber diese wenigen Personen vertreten nun auch durch ihr Thun und Leiden das der Volksmasse, wir erblicken in dem, was ihnen widerfuhr und was sie vor uns handelnd erreichen, nicht

nur jene höhere nationelle, sondern die allgemein menschliche Bedeutung. Wir fragen nach der Consequenz, die zwischen dem Thun und dem endlichen Loose des aus den handelnden Personen hervorragenden Helden sich uns zeigt; denn weil er ein Einzelner ist, weckt er persönliche Sympathie, eine bleibende, während die an dem Schicksale des epischen Heros, wegen der der ganzen Begebenheit, als einem nationellen Ereignisse geschenkten, nur transitorisch sein konnte. Das Thun des dramatischen Helden erleben wir mit, während das des epischen sogleich als That ihren untergeordneten Platz in der Begebenheit einnimmt, die wir vor allen Dingen erfahren wollen.

Das Drama hat seinen nothwendigen Entstehungsgrund in der fortschreitenden Volksbildung. Die Phantasie des Kindes, wie die des Volks in der Kindheit ist so reizbar, daß das Wort mächtig genug ist, Bilder als gegenwärtig vor die Seele zu zaubern. Mit der sinkenden Illusion machen die Sinne dieses ihr Recht geltend, in wirklichem Bilde als gegenwärtig zu schauen, was früher als Erzählung genügte. Ferner wurde, diesem Bedürfnisse zu genügen, überhaupt nur durch die durchlebte, der epischen gefolgte lyrische Entwickelungsperiode möglich. In der Lyrik hat das innerste menschliche Gemüth seinen Ausdruck gefunden. Das Recht der Persönlichkeit will auch bei der Darstellung von Begebenheiten in den Personen, welche diese Begebenheiten schaffen und erfahren, befriedigt sein. Die Lyrik durchdringt die objectiven Gestalten. Die Skizze des epischen Helden empfängt durch den lyrischen Athem höhere Lebendigkeit, zuletzt ideale Bedeutung als freie Person, als Charakter. Unter diesem Ausdrucke versteht die Philosophie etwas Höheres, als der gemeine Sprachgebrauch, welcher gewöhnlich damit die Energie des Wollens schlechthin bezeichnet. Er bedeutet nicht blos diese besondre Kraft des Willens, die den Einzelnen vor der Menge unterscheidet, wobei es auf den Inhalt des Willens gar nicht an-

kommt, sondern die Wurzel aller Energie, die zum idealen, d. i. freien Willen heraufgebildete Individualität. Die Grundzüge der Individualität sind in dieser idealen Läuterung nicht verflacht, noch in ihrer Bedeutung herabgesetzt, sondern sie sind zu höherer Lebendigkeit gelangt in der Gesinnung. Wie der Mensch zu dieser idealen Höhe des Willens und in dessen Folge zum energischen Handeln gelange, daß dies durch die von den engen Gränzen einseitiger Subjectivität befreiende ideale Liebe vollbracht werde, hat die psychologische Einleitung gezeigt. Im Drama erblicken wir nun in den Handlungen des nach dieser idealen Höhe anstrebenden Charakters einen unvermeidlichen Kampf, den Kampf einer Individualität, welche ihr höheres Recht, das der Freiheit, in Anspruch nimmt und behaupten will. Das Ideal der Poesie erscheint in dieser Persönlichkeit, welche in der beschränkten menschlichen Hülle ein Bild göttlichen Lebens darbietet. Jener Kampf ist der organische Keim, aus welchem Alles, was in dem Drama sich begiebt, näher oder ferner sich entwickelt; dieser Bezug begründet die Existenz eines Mittelpunktes der Handlung, zugleich aber die mehrer mit dem Träger des Ideals in Beziehung tretender Charaktere. Die Unterschiede derselben geben den Reichthum dieser Bezüge, die Veranlassung zum scheinbaren Aufhalt, wirklich aber zu dem Fortschritte der Handlung, welche an die Grundbedingungen alles Einzelnen, die Momente des Werdens, Blühens und Vergehens sich knüpft. Es begiebt sich vor unserm Auge das Steigen und Fallen, die Annäherung und Entfernung von einem Ziele, unvermeidliches Loos aller Menschlichkeit. Verglichen wir das Epos einer geraden, so müssen wir das Drama einer Kreislinie vergleichen, als deren Mittelpunkt, unsichtbar und doch jeden Punkt der Peripherie bestimmend, das dichterische vom Ideal erfüllte Gemüth zu denken wäre. Der sichtbare Mittelpunkt, der Heros des Drama's, bringt aber sichtbarlich dessen Verlauf hervor, während der Dichter sich verbirgt. Wenn die Handlung durch Charak-

tere, deren individuelle Unterschiede dem ganzen Bilde Mannigfaltigkeit geben, betrieben wird, so kann kein Zweifel obwalten, daß die gegenseitigen Bezüge, in welche zu einander sie gerathen, nur mittelbares Interesse hervorbringen. Im modernen Sprachgebrauch pflegt man diese Bezüge Situationen zu nennen, und stellt diese den Charakteren ganz richtig als das zweite, das untergeordnete Moment des Drama's gegenüber, da sie nichts Zufälliges, sondern Wirkung von Jenen sind. Die epische Dichtung, weil sie diese Situationen erst durch das Mittel der Beschreibung vor die Sinne bringen kann, wird im Fortschritt ihrer Erzählung wesentlich durch sie zum Verweilen gezwungen. Sie sind auch im Drama Ruhepunkte, doch flüchtig vorüberziehende, und wo sie, wie im indischen Drama, sich als Hauptsache vordrängen, dem wahren dramatischen Leben nachtheilig. Sie begünstigen das lyrische Element auf Kosten des epischen, und doch nur aus vollständiger Durchdringung Beider ergiebt sich die rein dramatische Gattung. Alle wahrnehmbaren Schwankungen in der Geschichte dramatischer Literatur sind Folge des Steigens und Fallens der epischen und lyrischen Wagschaale. Wer kann an den historischen Schauspielen Shakespeare's, oder an Göthe's Götz von Berlichingen verkennen, daß sie epische, wer an vielen spanischen Dramen, daß sie lyrische Basis haben? Das vollständigste Bild des Verlaufes einer Nationalpoesie in Epos, Lyrik und Drama bietet die alte hellenische Literatur, deren Studium daher von dem Verhältnisse der Gattungen reinere und genauere Kenntniß gewährt, als das der romantischen, aus deren Spaltung in romanische und germanische Dichtung und deren Wechselbeziehung schon manche Vermischung der Gattungen entspringt.

Die nothwendige Beschränkung, die, im Gegensatze zu der epischen Breite, dem dramatischen Gedichte durch die Beziehung aller Theile auf einen Mittelpunkt, als den organischen Keim, woraus alle Glieder ihr Leben empfangen, gebo-

ten ist, betrifft nicht blos die Zahl der handelnden Personen oder Charaktere, sondern drängt deren Handlung nach zeitlichen und räumlichen Gesetzen zusammen. Die Foderung des Dichters, daß man sein Gedicht für unmittelbare Gegenwart und Wirklichkeit annehme, nöthigt ihn, indem er den Flug der Phantasie seines Zuhörers und Zuschauers durch sinnliche Gegenwart festhält und zügelt, auf die Willkühr zu verzichten, welche sonst im Reiche der ungebundenen Phantasie keinen Anstoß giebt. Ein Träumender überspringt in einem Augenblicke unzählige Meilen oder Jahre. Der Wachende dagegen frägt überall nach der Möglichkeit dessen, was sich seinen Sinnen darbietet. Die Kategorieen des Raumes und der Zeit betrachtet unser Bewußtsein als allen Erscheinungen immanent, und, wie denn der Genuß des Drama's mit Selbstbewußtsein geschieht, so verlangt man, daß auch der Dichter jene Kategorieen einigermaaßen anerkenne. Hieraus entsprang die berühmte Aristotelische Lehre von der Einheit des Orts und der Zeit. Wenn die Franzosen dieselbe nicht mißverstanden hätten, so würde viel des unnützen Hin- und Hergeredes erspart worden sein. Das Wahre ist, daß Aristoteles eben so weit als die hellenischen Tragiker, aus denen er seine Poetik abstrahirte, von dem Pedantismus, der von dem Publikum gar keine Illusion verlangt, sondern ihm nur die nackte Wirklichkeit geboten wissen will, entfernt war. Jene Einheit der dramatischen Handlung in Bezug auf Zeit will er gar nicht so verstanden wissen, daß eben in zwei oder drei Stunden, welche die Vorstellung dauert, auch der vorgestellte Inhalt sich begeben können müsse, — ganz ausdrücklich räth er nur, in letztrer Hinsicht die Zeit von Sonnenaufgang bis zum Untergang nicht zu überschreiten, — sondern es ist dieselbe nur als Andeutung für den Gegensatz, den in dieser Hinsicht das Drama gegen das Epos behaupten soll, zu nehmen. Dies beweisen einzelne griechische Tragödien thatsächlich, wie denn auch Wechsel des Orts der Handlung ausnahmsweise vorkommt. Die Freiheit

und Kühnheit des romantischen Drama's hat stärkere Foderungen an die Illusion des Publikums gestellt, indem sie sich häufigen Wechsel der Scene und Ausdehnung des zu durchlebenden Zeitraums gestattet. Der Unterschied der plastischen Ruhe in der Antike und der lyrischen Bewegung in der Romantik begründet dieses Mehr oder Weniger in der Observanz der zwar nur abstracten, aber gleichsam als Warnung für den dramatischen Dichter nützlichen Regel.

Der im Drama aufgehobene Gegensatz des epischen und lyrischen Elementes dient uns zu noch weiterer Erkenntniß des dramatischen Wesens. Bisher nämlich ist der Unterschied der Wirkung jener beiden Elemente noch nicht näher untersucht worden. Zu diesem Ende ist auf die unterschiedliche Wirkung des Erhabenen und Rührenden, wovon im allgemeinen Theile gehandelt worden, zurückzugehen, da diese zu jener den Schlüssel enthält. Wir stellten dort fest, daß das Erhabene sich den Beifall des Subjects erzwingt, gewaltsam erobert, und daß das Rührende die freiwillige Hingebung des Subjects erreicht, wonach das Resultat des Erhabenen Bewunderung, das des Rührenden Liebe genannt wurde. Der Charakter des Epos ist Erhabenheit, der der Lyrik Sentimentalität. Haben wir nun ferner dort als Aufhebung jenes Gegensatzes das Tragische erhalten, so kommen wir nunmehr zu der Consequenz, das Drama, wovon wir bisher gehandelt haben, als das Gedicht, welches die Idee des Tragischen als seinen Inhalt zur Erscheinung bringt, aufzufassen. Und in der That ist dies dem weltgeschichtlichen Gange der Poesie gemäß, wovon die griechische Literatur uns wieder das beste Beispiel giebt. Das Drama tritt als Träger der ernstesten, heiligsten Interessen eines Volks, im innigsten Zusammenhang mit dessen religiöser Weltanschauung in dessen Geschichte ein. Der Kampf und Untergang der Heroen vergegenwärtigt das Verhältniß der Sterblichen zu den Götteridealen; die Aufführung des Drama's war Gottesdienst. Selbst bei den christlichen Völkern ist

seine Entstehung an die religiösen Ueberlieferungen geknüpft, wie der Eintritt der Mysterien in die Volkslustbarkeiten überall darthut. Die Idee des Dramatischen und Tragischen ist hier noch völlig identisch. Aber es bleibt nicht so, denn das Tragische löset sich ab, indem es einen dramatischen Gegensatz selbst hervorruft, und zwar der Entfaltung der allgemeinen Idee des Schönen gemäß.

Wir haben diese Entfaltung des Schönen im allgemeinen Theile unsrer Wissenschaft als die Auflösung in die Gegensätze des Tragischen und Komischen dargelegt, ein Verfahren, wobei wir von dem der meisten Kunstphilosophen abweichen, indem diese nur im besondern Gebiete, nämlich dem des Drama's, diesen Gegensatz gestatten. Was er dort noch Befremdendes haben konnte, wird nun also hier nicht mehr vorhanden sein. Der Ernst, das heilige Moment in der Kunst ist das Ursprüngliche, welchem dessen Gegensatz erst mit der behaglicheren, aber auch von der Idee des Schönen nicht mehr durchdrungenen Volksexistenz nachfolgt. Das Irdische löset sich im Volksbewußtsein als Gegensatz des Himmlischen. Der sinnliche Genuß treibt zum Festhalten der Realität und macht diese selbst zum Inhalte der Poesie, erhebt also die alltägliche Wirklichkeit zur Idealität. Dieser Gegensatz, der zugleich Ursprung des philosophischen Bedürfnisses, des Wissenstriebes wird, fodert nun dem tragischen Drama gegenüber das komische Drama. Welche Gegensätze in der Idee des Komischen überhaupt vermittelt sind, nämlich das objective Moment, das Lächerliche, und das subjective, die Ironie, dies ist gleichfalls im allgemeinen Theile erörtert worden, wobei sich das Komische selbst als das künstlerisch Lächerliche, und dessen Gipfel, der Humor, als die der tragischen Andacht entgegengesetzte Weltansicht für uns als Ergebniß herausstellte. Gewiß ist die vollständigste Darlegung dieser Ideen in sinnlichem Stoffe unter allen Künsten der Poesie möglich, was jedoch, wie Manche irrig bestritten, ihre Erscheinung in der bildenden und in der musikalischen Kunst ganz

und gar nicht ausschließt, weshalb auch jene Erörterung nicht im besondren, sondern im allgemeinen Theile geschehen mußte. In der Poesie erscheint dieser Gegensatz erst an der dramatischen Gattung, weil erst diese das vollständige Ideal der Poesie aufzeigt. Die welthistorische Bedeutung des Volkes, die menschliche Innerlichkeit wurden in Epos und Lyrik enthüllt, die wahre Bedeutung des Individuums, der freien Persönlichkeit, als die durch den Einzelnen sich offenbarende menschliche Idealität, diese konnte erst im Drama zur Erscheinung gelangen. Hier aber angelangt, ist der Punkt der Reife für die Poesie da, und bedingt deren Weiterbildung durch jenen angegebenen Gegensatz, der sich nun aus ihr herausbildet. Die Komödie des Aristophanes hat noch das hellenische Volksleben als Ganzes zu ihrem Inhalte. Die spätere des Menander zeigt uns das Privatinteresse als das vorherrschende. Die geschichtliche Entwickelung des Drama's in der romantischen Kunst, welche uns die ideale Bedeutung des Humors zeigt, ist freilich andre und bei den verschiedenen christlichen Völkern verschiedene Wege gegangen. Doch zeigt sich uns überall, daß in Perioden, wo ein großes, von Thatkraft unterstütztes Volksinteresse vorhanden ist, das tragische Pathos sich einfindet und lebendiges Echo in jedes Einzelnen Brust hervorruft, während in Perioden öffentlicher Ruhe oder langsam sich entwickelnder Krisen die Komödie die reichste Nahrung erhält.

Haben erst Epos, Lyrik, Drama successorisch sich völlig ausgebildet, so beginnt die Vermischung der Gattungen. Die Beschreibung einzelner ruhiger Bilder des Friedens macht sich zum Inhalte des Idylls, welches wieder der Lyrik zur malerischen Naturschilderung als geeignetem Ausdrucke für unbestimmte gemischte Gefühle Stoff leiht. Die Lyrik zersplittert sich in Kleinigkeiten, vermischt sich mit dem Witze oder philosophischem Elemente, Epigramm und didaktisches Gedicht entstehen, gleichsam die Verwässerung jener tiefsinnigen Gnomen,

die in den Zeiten des Epos, Blitze ahnungsvoller Weisheit, ähnlich den Sprichwörtern in der Kindheit eines Volkes, durch die Gedankendämmerung hindurchleuchteten. Die Bildlichkeit in der Poesie erblaßt, die Abstraction tritt hervor, die Idee des Schönen wird von der des Wahren, dann der des Guten abgelöset, und die Poesie verwandelt sich immer mehr in Rhetorik, vor deren täuschendem Gewande wir oben gewarnt haben. Die Vermischung der drei poetischen Gattungen bringt die mannigfaltigsten Erscheinungen hervor. Das Epos versucht dem Drama seine Vortheile abzugewinnen, wie dies an modernen Epopöen, noch mehr aber in den Romanen sich bemerken läßt. Das Drama sucht sein Recht, auf die Sinne unmittelbar zu wirken, zu behaupten, und ruft bildende Kunst wie Musik zu Hülfe. Die Lyrik namentlich dringt in das Drama ein, das lyrische Drama, die Oper, kommt zu Stande. So fodert die Poesie die übrigen Künste, welche von ihr gleichsam getragen, genährt werden, zu höherer Entfaltung immer mehr heraus. Eine besondre Kunst, nämlich die der dramatischen Darstellung war unmittelbar durch die dramatische Poesie ins Leben gerufen worden. Sie ist, als eine besondre, am Schlusse dieses Systems zu betrachten, weil sie, als die reproducirende, hinter den producirenden Künsten, die sie voraussetzt, ihren Platz haben muß.

Diese Andeutungen über die poetischen Mischgattungen genügen hier, wo nicht eine praktische Anweisung zur Dichtkunst zu geben, sondern den organischen Keim, woraus der Baum der Poesie erwächst, darzulegen und das Wachsthum dieses Baums naturgemäß zu schildern die Aufgabe war. Was uns nunmehr obliegt, ist die ästhetische Würdigung des äußerlichsten Theiles der Poesie, des Gewandes, welches der poetische Gedanke sich aus dem sprachlichen Stoffe webt. Wir haben das Dichterwort äußeres Bild des Gedankens, den Inhalt des Worts innerliches Bild oder bildlichen Gedanken genannt, und diese geistige Bildlichkeit auf drei Stufen ent-

wickelt. Jene äußere Bildlichkeit ist nicht geringer anzuschlagen, weil sie an der Poesie das unmittelbar zu den Sinnen sprechende Merkmal, der am Meisten technische, mithin erlernbare Theil der Dichtkunst ist. Liest man manche schätzbare Schriften über die sogenannte Verskunst, nicht selten als Anhang zum syntaktischen Theile einer Grammatik, so kann man leicht zur Ansicht verleitet werden, als sei diese Verskunst Gegenstand eines von dem der Dichtkunst trennbaren Studiums. Und leider ist sie es geworden, sobald man durch die abstracte Thätigkeit des Geistes am Gedichte Inhalt und Form von einander zu sondern begonnen hatte, wodurch man dazu gelangte, jenen nach logischen und diesen nach mathematischen, nämlich nach den sogenannten metrischen Gesetzen zu beurtheilen, ein in allen Künsten von unvorsichtigen Kritikern gemißbrauchtes Verfahren, welches die Hauptsache, daß an einem ächten Kunstwerke nichts unwesentlich, daß die sinnliche Hülle nur die nothwendige Erscheinung des geistigen Inhalts sei, nicht beachtet. Das Werk des Dichters wird unsren Sinnen durch die Sprache offenbar, welche daher mit einem sinnlichen Schmucke, dessen der Prosaist nicht bedarf, angethan, den Inhalt schon durch die Form nicht nur verräth, sondern verkündigt.

So gewiß die Sprache überhaupt nothwendiges Mittel der menschlichen Gedankenmittheilung, so gewiß diese aber nur die den Inhalt, den Gedanken selbst entwickelnde, also die nothwendige sinnliche Erscheinung des Gedankens ist, so gewiß wird die Dichtersprache auch an ihrer äußerlichsten Seite sich von der Sprache der Wissenschaft oder des gemeinen Lebens unterscheiden müssen. Die grammatischen, d. i. die logischen Gesetze sind in dieser klar und unzweideutig dargelegt, das Dichterwort, das den Gedanken in bildlicher Schönheit überliefert, verbirgt jene Gesetze als gleichsam im Keime schlummernde, und überläßt ihre feinen Fäden auseinanderzulegen dem Denker. Das sibyllinische Dunkel des Satzes leistet dem

Verstande einigen Widerstand, weil ihm alles Ahnungsvolle unvollständig, der Ergänzung bedürftig vorkommt. Höchstens läßt er mit Achselzucken die sogenannte poetische Licenz als unvermeidliches Uebel gelten. Schiller trieb die Foderung der Vorrechte des Dichters einst auf die Spitze, als er sagte: „Warum kann der lebendige Geist dem Geist nicht erscheinen? Spricht die Seele, so spricht, ach, schon die Seele nicht mehr!“ Er meint, indem er in dichterischem Enthusiasmus allzuschroffe psychologische Unterschiede macht, in und mit der Sprache gehe das Leben, das Seelische, das sich mittheilen will, schon verloren. Diese Uebertreibung mag man einem Dichter verzeihen, aber soll zugleich, daß eine Wahrheit seinem harten Ausspruche zum Grunde lag, nicht verkennen. Dem Ausdruck „poetische Licenz“ wird indessen noch ganz besonders die Ansicht, daß die Schwierigkeit des Versbaues Wortstellungen, Auslassungen u. s. w. herbeiführe, zu Grunde gelegt, und dann geht er aus dem Irrthume hervor, daß der Versbau eine besondre Mühe und Arbeit sei, da derselbe doch dem wahren Dichter die allein gemäße Ausdrucksweise ist. Der Gelehrte spricht von ihm als von der „gebundenen Rede“, weil er, sobald er Verse machen will, nicht aber der Dichter in solchem Falle gebunden ist. Richtig betrachtet, ist der abstracte Denker an der Dichtersprache nichts zu tadeln, folglich auch nichts zu entschuldigen befugt. Was er poetische Licenz nennt, ist nicht wirklich, sondern nur in seinen Augen ein Mangel.

Die äußere Gestalt der Dichtersprache als Erscheinung des Ideals wird durch dessen nähere Beschaffenheit bestimmt; sichtbares, hörbares Ideal wurden bereits unterschieden, jenes der epischen, dieses der lyrischen Dichtkunst als immanent nachgewiesen. Näher äußern sie sich als plastische und musikalische Gebilde in der dichterischen Rede, die plastische Vollkommenheit in dem antiken, die musikalische in dem romantischen Verse wird durch verschiedene, beide jedoch

werden durch Gesetze bedingt. Auf diesen Unterschied wenden wir zunächst den Blick.

Die Sprache, ihrer Natur nach an das Werden gebunden, lebt in der Zeit, sie geht an uns vorüber, ihre Gebilde beharren nur scheinbar vor unsrem Blicke. Die Gesetze, denen ihre Aeußerlichkeit unterliegt, sind immer durch das Ohr wahrnehmbar, jedoch ergiebt sich hierbei der Unterschied, daß sie entweder die Sprache als schnell oder langsam vorübergehend, oder nach ihrem Klange bestimmen. Der Klang ist ein physikalisches Phänomen, das das natürliche Element aller Musik ausmacht, und daher in dem diese behandelnden Abschnitte genauer zu erörtern ist, die Gesetze der Bewegung aber, durchs Auge sowohl als durchs Ohr wahrnehmbar, sind bei der Musik also accessorischer Natur und verdienen einen besondren Namen; sie sind nämlich rhythmische Gesetze. Die Rede des Dichters braucht nun zu ihrem Schmucke, mit größerer oder geringerer Zuneigung, entweder die rhythmische Gesetzmäßigkeit oder die des Klanges. Jene streift an die Gesetze der bildenden Kunst, an die des äußeren Umrisses, und verkündet uns daher ein plastisches Element. Diese mahnt uns an die Gesetze der Musik, deren Element wir solchergestalt auch in der äußeren Seite der Dichtkunst aufbewahrt finden; jene hat das Sylbenmaaß, diese den Reim zu ihrem wesentlichsten Mittel.

Die ausgesprochene Sylbe hat einen Zeitgehalt, der seinem Werthe nach bestimmt sein muß, sobald die Rede, welche aus einer Masse von Sylben besteht, nach dem Maaße, d. i. metrisch geordnet erscheinen soll. Dieser Zeitgehalt kann von äußeren oder von inneren Gesetzen abhängen, ein quantitativer oder qualitativer sein, je nachdem nämlich jener Gehalt durch das Gewicht der die Sylbe zusammensetzenden Buchstaben, oder durch den geistigen Sinn der Sylbe bestimmt wird. Jenes quantitative Gesetz bindet den Vortrag des Verses an die Beachtung des äußerlichen Gewichts, das qualitative an die der Bedeutung, welche die einzelnen Sylben für den In-

halt haben. Die Schwere und Leichtigkeit derselben durch den Accent hervorzuheben, fodert hier innere Nothwendigkeit, welche geistiger Freiheit gleich zu achten ist, dort beruht die Anerkennung des Gewichts auf äußerer, dem gesammten Sylbengewebe eingeprägter Nothwendigkeit. So bildet sich in der Metrik eine doppelte Basis, auf welcher entweder die antiken oder die romantischen Versmaaße beruhen. Der antike Vers, aus Sylben bestehend, deren einzelnes Gewicht zwar ungleich, deren Verhältniß aber durch den Schlüssel der Zahl darstellbar ist, dient wieder als Stoff eines gleichfalls nach arithmetischem Verhältnisse sich ordnenden Gebäudes, der Strophe. Das ganze strophische Gedicht in seinem äußeren Umrisse gleicht einer Zeichnung, deren Form, bei aller Regelmäßigkeit, welche die Kritik darin entdeckte, doch eine gewisse Freiheit athmet. Das Geheimniß des schönen Rhythmus in den antiken Gedichten ahnen wir mehr, als daß wir uns anmaaßen könnten, es vollkommen zu begreifen. Alle Metrik ist Arbeit des Verstandes, mathematische Arbeit, wodurch das wirkliche Erleben der schönen Form irgend eines Kunstwerks niemals ersetzt werden kann. Die griechischen und lateinischen Versrhythmen sind für uns gleichsam nur crystallisirt vorhanden, und sollten daher nicht mit jener so häufigen Zuversicht, die sich auf das Werthverhältniß der Sylben von 1 : 2, als dem durchgreifenden stützt, gewürdigt werden; denn die Wissenschaft bringt in künstlerischen Dingen, bei denen das Erlebniß fehlt, es überall nur zu Vermuthungen.

Die romantische Dichtung bewährte das ihr inwohnende musikalische Leben auch in ihren Formen, und schied sich auch äußerlich von der antiken. Ohne alles Maaß der Sylben, wie der Verse und Strophen, würde alles dichterische Gewand zerrissen werden, der Unterschied des Sylbenwerthes durfte nicht ganz verloren gehen; da er jedoch nicht mehr von äußeren Bedingungen, nämlich den die Sylbe zusammensetzenden Buchstaben, sondern von dem geistigen Gewicht, dem Sinne der

Sylbe abhing, so trat an die Stelle der immanenten Quantität der qualitative Werth, welchen der Accent bemerkbar macht. Der Nachdruck, den die Stimme einzelnen Sylben verleiht, trennt Haupt- und Nebensylben. Das Gewicht der Buchstaben, als etwas ganz Aeußerliches, entscheidet nicht mehr über das der Sylbe, wenn auch der sprachliche Bildungsprozeß selbst nunmehr jenen geistigen Nachdruck auch in der Bildung der Sylben anerkennt. Die rhythmische Fülle und Präcision, der Flügelschlag der antiken Versmaaße verliert sich in einer gewissen Einförmigkeit des Versmaaßes, welches dem lauten Vortrage eben um seiner größeren Einfachheit willen größere Freiheit gestattet. Die Bedeutsamkeit des Accents, charakteristisch für die romantischen Versmaaße, erschafft sich an der Stelle jener sich verlierenden rhythmischen Fülle, plastischen Versbildung, ein andres sinnliches Hülfsmittel, und damit das Werkzeug neuer sprachlichen Schönheit, den Reim. Sein musikalischer Ursprung liegt am Tage, denn der ähnliche Klang zweier Endsylben, durch gleiche Vocale, gleiche Endconsonanten, aber verschiedene Anfangsconsonanten bewirkt, erinnert an ein harmonisches Element. Seinem Aeußern nach den Griechen und Römern nicht unbekannt, befreit der Reim, welchem von Jenen höchstens komischer Effect zugestanden wurde, sich aus zwei ihn vorbereitenden Elementen, und erhebt sich zur Selbstständigkeit. Der Gleichklang des Vocals neben unterschiedenen Consonanten zweier Sylben, die Assonanz, findet sich bei den romanischen, der Gleichklang der Consonanten neben unterschiedenen Vocalen, die Alliteration, bei den nordischen Völkern als niedere Gattung jenes höheren harmonischen Reizes. Vergeblich strebten die Mönche des Mittelalters in ihren lateinischen Gedichten mittelst des leoninischen Verses beide Gattungen sinnlichen Schmuckes, antike Rhythmik und romantische Klangfülle, zu vereinigen; ihre Versuche sind als leere Experimente, als formelle Spielereien bedeutungslos geblieben. Als die Wissenschaft die

verborgenen Schätze der griechischen Kunstwelt ans Licht zog und allen Völkern zugänglich gemacht hatte, als der Einfluß derselben auf die neuere Bildung erfolgt war, konnten wohl Schwankungen in der Wahl der beiden reichen Gebiete sprachlicher Form entstehen, die jedoch, weil der Inhalt häufig zu der aufgezwungenen Form nicht paßte, nur dazu dienten, die Bedeutsamkeit der Versbildungen überhaupt für das in ihnen ausgesprochene concrete Ideal in immerlebendigeres Bewußtsein zu rufen. Der quantitative Werth der Sylben eines Verses, gegenüber dem Wohlklange des Reimes, Beides enthält nur den Grund für die gesammte äußere Gestalt der Gedichte. Das Material, woraus die beiden Gattungen der Versgebäude aufgeführt werden, ist bereits ein verschiedenes. Die antike Strophe und Gegenstrophe, die romantische Mannigfaltigkeit der einander gegenübertretenden, sich verschlingenden Reimpaare, oder gar dreifache Reime, Beides liefert dem Lehrer der Verskunst reichlichen Stoff zu analytischen Erörterungen. Für uns ist dabei die rückwirkende Macht, die die ausgebildete Form auf den Inhalt, der sie erzeugt hatte, ausübt, das Wichtigste. In keiner Kunst bleibt auf einem gewissen Standpunkte der Entwickelung eine solche Rückwirkung aus; in der Dichtkunst können die Reimspiele der südlichen Völker, das Sonnett, Triolett u. s. w. am Ersten als Beispiele für die Herrschaft dienen, welche eine gleichsam zur festen Schaale crystallisirte, den ihr anzuvertrauenden Gedanken aufzunehmen bestimmte Form ausübt. Der sinkende Bildungstrieb läßt sich zuletzt an vorhandenen Formen begnügen, und läßt die Kunstübung zu etwas Conventionellem werden, was so lange unmöglich ist, als die Kraft, die Lust an neuen organisch lebendigen Bildungen sich geltend macht. Jenes Sinken ist nur der Verräther sinkender Macht des Ideals, sinkender Begeisterung, wechselnden reflectirenden Bewußtseins. Gerade für die Reflexion zwar scheint das Formenstudium das wesentlichste Mittel, um sich des Geheimnisses aller künstlerischen Produc-

tion zu bemächtigen; Muster sind vorhanden, deren Nachbildung erlernbar ist. Das kritische Bewußtsein unterwirft sich zuerst gerade den äußerlichen Theil der Kunst. Die Leichtigkeit des formellen Bildens, zur Fertigkeit, zur Virtuosität erhoben, wird nun aber sogleich zum Hinderniſſe für alles ursprüngliche Bilden, das doch nur ein Auseinanderlegen der im Keime schlummernden Theile, der Pflanzenentwickelung ähnlich, war, und zurückbleiben muß, sobald der Lebenskeim vertrocknet. Die Täuschung über die wahre Bedeutung der Form für den Inhalt ist in den über ihre Aufgabe ungewissen Zeiten in der Dichtkunst so leicht, daß sie oft Menschenalter hindurch unentdeckt ihr Wesen treibt. Die Sprache, die für den Versmacher „dichtet und denkt", beschöniget so willig die Nachempfindelei, den Selbstbetrug! und da, so unkünstlerisch ein Zeitalter sein möge, es doch selbst sich diesen Mangel nicht eingestehen, vielmehr auch seine eigene Poesie haben möchte, so helfen die Zeitgenossen nur zur Selbsttäuschung des Dichters durch ihre Theilnahme, ja durch den Vorzug, den sie vielleicht seinen Arbeiten vor denen früherer Zeiträume geben. Die Spielerei mit Versen und Reimen, müssige Beschäftigung Einzelner, bedeutungslos für das Geschlecht, manifestirt nur, daß dichterischer Enthusiasmus sich in ganz subjective Liebhaberei aufgelöset habe. Hier angelangt, reicht die von der Kunst immer mit scheuem Auge betrachtete Wissenschaft ihr die rettende Hand, indem sie ihre eigene feindliche Gegenwirkung selbstbewußt aufgiebt, und das Wesen des dichterischen Schaffens selbst zum Inhalte ihrer Forschung macht. Die Philosophie und Geschichte der Kunst werden zu Wächtern von deren verkannten Heiligthümern.

IIII.

Die bildenden Künste. — Die Baukunst.

Wenn wir an dem Ideale der Poesie den Unterschied des Epischen und Lyrischen dadurch, daß wir ihn an die sinnlichen Momente der Sichtbarkeit und Hörbarkeit knüpften, zu erläutern suchten, so sollte das eben nur aus der sinnlichen Welt genommene Gleichniß dem immanenten geistigen Gegensatz der Objectivität und Subjectivität zur Erläuterung dienen. Die Phantasie ruft sichtbare und hörbare Bilder vor die Seele, die beide durch das Wort äußerlich zu werden suchen, beide zu Gedichten, wenn auch verschiedener Gattung, werden. Damit zugleich ist das Bild Gedanke geworden, und hat es aufgegeben, zunächst den Sinnen unmittelbar zu erscheinen. Im Gedichte theilt sich vielmehr der Geist dem Geiste, die Phantasie der Phantasie durch den dienstbaren und willigen Stoff der Sprache mit. Anders verhält es sich, wenn jenes sichtbare oder hörbare Bild unmittelbar in äußerliche Wirklichkeit übergehen, nämlich sinnliche Gestalt zu werden strebt. Es vermeidet nun zwar die im Gebiete der Sprache drohende Gefahr über der abstracten Beimischung, die das Wort immer enthält, an seiner bildlichen Natur etwas einzubüßen, begegnet aber größeren Hindernissen, welche ihm nunmehr andre, das Phantasiebild aufzunehmen, zu verwirklichen bestimmte sinnlichere Stoffe entgegensetzen. Physische Eigenthümlichkeiten wollen überwunden sein; ungleich spröder zeigt sich der todte Stoff, welcher des Ideals Träger werden soll; denn die Sinne des Menschen, Aug' und Ohr, wollen nach ihrer natürlichen Gesetzmäßigkeit befriedigt sein. Die künstlerische Production, der Kampf des Ideals mit der Wirklichkeit bedarf, um zum Ende zu gelangen, schon rein materieller Arbeit, und die Kunstthätigkeit kann ohne eine dem Handwerke verwandte Seite, —

wir haben im allgemeinen Theile sie als technische bezeichnet und charakterisirt, — nicht mehr gelingen.

Das Verlangen, das künstlerische Ideal, wie es dem geistigen Auge als sichtbares Bild vorschwebt, dem leiblichen Auge unmittelbar zu zeigen, gebietet, daß ein räumlicher Stoff bewältiget werde, daß er sich zu jenem Bilde umgestalte. Gelingt dies, so ist ein Kunstwerk von körperlicher Ausdehnung, wir meinen ein solches, das irgend einen bestimmten Raum einnimmt, und deshalb mittelst des Auges von den Menschen genossen werden kann, vorhanden, ein Begriff, unter welchen alle Werke der sogenannten bildenden Kunst fallen; es liegt am Tage, daß diese Bezeichnung deshalb, weil wir sowohl sichtbare als hörbare Gebilde annehmen, nicht ganz streng ist, doch behalten wir sie als eine übereinkömmlich und üblich gewordene bei, und sehen dabei von dem Tonbilde oder dem bewegten Tanzbilde völlig ab, um diese Erscheinungen in einer andern Kategorie zusammenzufassen.

Die bildenden Künste schaffen also eine Welt von körperlichen Gegenständen, von bestimmter räumlicher Ausdehnung, welche vor dem in stetiger Entwickelung fortlebenden Geschlechte der Menschen in Ruhe verharren. Ein materieller Körper hat das Ideal des Künstlers aufgenommen und zeigt es dem späteren von andrem Ideale erfüllten Geschlechte auf. Der bildende Künstler hat es mit der Objectivität zu thun, und besiegt selbst seine Meisterin, die Natur, dadurch, daß er ein einzelnes Moment aus dem Leben des an Werden, Blüh'n und Vergehn gebundenen Naturgegenstandes zur bleibenden objectiven Erscheinung zwingt. Das Vergängliche zum Unvergänglichen zu erheben, die Dauer im Wechsel als bleibende Erscheinung festzuhalten, ist nur der vom Geiste belebten menschlichen Hand möglich. Die wunderbar werkthätige, alles menschliche Handwerk durch Vollkommenheit ihrer Producte beschämende Natur in der Fülle ihrer Objecte ist daher die niemals schweigende Lehrerin des bildenden Künstlers, der

in seinen Nachbildungen hinter ihr einerseits zurückbleibt, um auf der andern ihre aus dem Loose der Vergänglichkeit stammenden Mängel zu besiegen.

Bei diesem innigen Verhältnisse zwischen Natur und bildender Kunst müssen wir auf das früher entwickelte Wesen des Naturschönen zurückgehen. Die Naturerscheinungen zeigten uns verschiedene Grade der Schönheit auf. Reinheit des Stoffes oder der Farbe fanden wir für Tastsinn und Auge angenehmer als getrübte Stoffe, Vermischung des Elementarischen, Regelmäßigkeit einer Crystallform gefiel, jedoch die Freiheit athmende Harmonie der lebendigen Erscheinung ungleich mehr. Mathematische Vollendung begründete nur Interesse des Verstandes, aber den niedrigsten Grad des ästhetischen Beifalls, wie sich denn auch sogleich zeigte, daß die Natur selbst sie auf eine oftmals fast unmerkliche Weise vermeidet. Verhüllt in der organischen Welt durch lebendige Formbildungen, am Wenigsten in den pflanzlichen, am Meisten in den thierischen Organismen, fanden wir sie am Offensten in der unorganischen Welt dargelegt.

Benutzen wir diesen von der Natur selbst in der Stufenreihe ihrer Bildungen uns geliehenen Maaßstab zur Würdigung der Erzeugnisse bildender Kunst, so muß auch hier derjenigen Gattung, worin die mathematischen Gesetze am Unverhülltesten zur Schau liegen, der unterste Grad, der vorbereitende Werth eingeräumt werden. Anerkennung der Gesetze des Maaßes ist Beschäftigung des Sinnes für Ordnung, Anfang aller geistigen Cultur, mithin erste Aeußerung der menschlichen Bestimmung, denn jene Anerkennung ist an sich nichts als Anwendung der dem Menschen immanenten Denkgesetze auf äußerliche Handlungen. Entsprungen aus dem Bedürfnisse des Menschen, sich der Natur gegenüber zu schützen, zu erhalten, beginnt jene Anerkennung zugleich die selbstständige Haltung des Menschen im Verkehr mit der Natur, zu welcher im Verhältnisse blinder Abhängigkeit zu verbleiben er

nicht berufen ist. Indem nun näher die in der ganzen Körperwelt wahrgenommene Erscheinung der Gravitation, wonach jeder stützlose Körper aus der Luft zur Erde fällt, als Gesetz von dem Geiste anerkannt wird, findet dieser zugleich Mittel dasselbe sich und seinen Zwecken zu unterwerfen, und bewährt in diesem Anfange seiner Thätigkeit sogleich das Wesen der Idee, daß nämlich erst durch Anerkennung der Nothwendigkeit sich der Geist befreit. Die Anwendung jenes Gesetzes ist zugleich Anfang der menschlichen praktischen Thätigkeit. Kraft der idealen Natur des Geistes wird aber jenes Gesetz unmittelbar zu idealen Zwecken verwandt. Es entfaltet sich die Kunst unmittelbar in und mit dem Handwerke, ungetrennt von ihm, als Manifestation der in der Menschenbrust erwachenden Idee Gottes, die zuerst als die des Schönen in die Wirklichkeit tritt. Die Baukunst, die erste der bildenden Künste und zugleich Anfang aller praktischen Thätigkeit des Menschen, entwickelt sich nämlich zunächst nicht den Anfoderungen des Nutzens, sondern idealem Bedürfnisse dienstbar. Auf dieser ersten Stufe liegt es dem Menschen näher, dem Göttlichen als dem Menschlichen durch die Kunst zu dienen; er selbst behilft und begnügt sich in seinen persönlichen Ansprüchen noch aufs Dürftigste, während seine ganze geistige Kraft auf den für den Cultus bestimmten Bau, auf das seinem Gotte geweihte Haus gewandt ist. Was er hat, was er kann der Idee zum Dienste zum Opfer zu bringen, dieser Trieb bethätigt seine höhere menschliche Bestimmung, lange bevor diese selbst in sein Bewußtsein getreten ist, und mit diesem Triebe wachsen seine Mittel und Kräfte.

Die Baukunst ist von einigen Philosophen die abstracteste aller Künste, von andern geradehin die symbolische Kunst genannt worden. Aus dem Vorigen ergiebt sich der Grund für beide Arten der Betrachtung. Abstract ist, was sich allein nach Verstandesgesetzen richtet, da dieselben in der Natur nirgends nackt vorliegen, sondern aus der lebendigen Hülle

gleichsam herausgeschält sind. Die Gesetze der Mathematik sind dergleichen Gesetze; die Baukunst von allen Künsten legt sie am Offensten zur Schau; der rohe Stoff, Stein, Holz oder gebrannte Erde, ist jenen Gesetzen, also dem Verstande hier sichtbarlich unterworfen. Insofern feiert der Verstand in ihr sichtlich einen Sieg über den rohen Naturstoff, denn es stellen sich die reinen Verstandesbegriffe in dem Baue sichtlich und sinnlich dar, während in den Naturformen jene von dem Verstande begehrte Vollkommenheit sich nicht findet. Auf diesem Umstande beruht auch die bekannte Behauptung, daß die Baukunst die Natur nicht nachahme, sondern abstracte Bilder verwirkliche; was übrigens falsch ist, da die unorganische Welt allerdings Muster liefert. Wenn nun aber weiter eine symbolische Natur der Baukunst von Andern geltend gemacht wird, so beruht dies auf jener andern unbestreitbaren Wahrnehmung, daß die kaum entstandene Technik des Bauens in ihrer abstracten Vollkommenheit nicht verbleibt, sondern idealem Bedürfnisse des Menschen sich unterwirft. Nur das Ideal ist die Seele des Kunstwerks, da aber der Verstand es zu keinen Ideen noch Idealen bringt, sondern diese letztren aus der Phantasie entspringen, so würde allerdings gar nicht von architektonischer Schönheit gesprochen werden können, wenn die Phantasie sich nicht der mathematischen Formen bemächtigte, und aus ihnen eine sinnliche Hülle für die göttliche Idee gestaltete. Das Ideal der Architektur ist hiernach die belebte mathematische Form. Der nach nothwendigen Gesetzen erschaffene Raum hat den Schein der Freiheit, und ist deshalb nicht nur regelmäßig, sondern schön. Jene Bedingung der Nothwendigkeit ist durch den Zweck, dem er dienen soll, gegeben; diese Freiheit der Beherrschung abstracter Formen stammt aus der Ahnung des Menschen, daß die abstracten Gesetze seines Denkens einem höheren Leben des Geistes unterworfen sind. Das architektonische Ideal spricht schlechthin den Drang aus, durch die Nothwendigkeit zur Frei-

heit zu bringen. Man hat eine poetische Sage von einem Baumeister, der eine Kuppel von bisher unbekannter riesiger Höhe und Breite aufgeführt hatte, und als er die Stützen wegnehmen sollte, von der Furcht des Einsturzes befallen die Stimme des bösen Geistes zu vernehmen meinte, der ihm vorwürfe Gott versucht zu haben; und als die Gesellen gerufen: „Meister, das Gewölbe hält," habe er verstanden, „es fällt," und sich wahnsinnig in den vorüberrauschenden Strom gestürzt; der Bau aber habe gehalten, und stehe noch heute. Diese Sage deutet den Drang des begeisterten Architekten an, das Unendliche durch endliche Mittel zu preisen, der Bedingung der Gränze, die jeder endliche Raum hat, zu entfliehen. Das architektonische Ideal ist nun wirklich das Unbestimmteste, dem Begriffe völlig entgegen. Es hat keinen Inhalt, mit dem sich sonst etwas anfangen ließe, dieser Inhalt ist nur Ahnung der Idee, ist allein im Gefühl vorhanden, und mit dem ganz allgemeinen Ausdruck „Stimmung" zu bezeichnen. Auch die Wirkung ist dem gemäß; was wir von dem äußern oder innern Anblicke des Gebäudes haben, ist zunächst ein allgemeines Gefühl, Stimmung der Seele, ein Ausdruck, der die ganz nahe, mit Recht oftmals hervorgehobene Verwandschaft der Bau- und Tonkunst ins rechte Licht stellt. Von dem Bauwerke kann man nur durch Linien, von dem Tonstücke durch Zahlen, dem dieser Sprache Mächtigen eine dürftige Vorstellung verschaffen, von allen übrigen Kunstwerken können Worte den Inhalt angeben. Hat die Architektur nun auch den materiellsten, die Musik den immateriellsten aller Elementarstoffe zur Verfügung, so zeigt sich doch in jenem Umstande sogleich als das Gemeinsame mathematisches Fundament; und in noch höherem Grade ist jene Verwandschaft offenbar, wenn die Hervorbringung einer Stimmung, also eines mehr oder weniger determinirten Gefühles als das gemeinsame Ideal beider Künste angetroffen wird. Das deutsche Wort „Stimmung" für psychischen Zustand, ein bestimmtes Ge-

fühl gebraucht, ist selbst augenscheinlich der Musik, insonderheit dem Saitenspiele entnommen. Die Griechen verfahren hier anders. Aristoteles wendet dafür ἕξις, welches das Festhalten eines Seelenzustandes ausdrückt, an. Der Reichthum der deutschen Sprache an Ausdrücken für verschiedene Beschaffenheit des Hörbaren macht es erklärlich, daß er auch für philosophischen Sinn ausgebeutet wurde, während die Griechen die Ausdrücke von mehr anschaulicher, plastischer Art vorzogen.

Wie jedes Kunstwerk ein lebendiger Organismus, woran nichts Unwesentliches, ist, so auch das des Architekten; die abstracten Formen verwandeln sich, ohne ihre Gesetze des Maaßes zu verläugnen, in idealschöne, die Theile werden dadurch zu Gliedern, und sind von der Phantasie, die mit den abstracten Gesetzen zu spielen scheint, belebt. Daß das Ideal der Baukunst ein symbolisches genannt worden ist, rechtfertigt sich durch das Ahnungsvolle, Prophetische des idealem Zwecke bestimmten Werkes. Dasselbe ist erwartungsvoll, und läßt durch die Stimmung, die es gebar, und auch hervorbringt, seinen vorbereitenden Beruf ahnen. Zu Verirrungen verführt nur dies, daß jene symbolische Natur bis im Kleinsten zu verfolgen, sogar zwischen den angewandten mathematischen Verhältnissen und bestimmten Religions-Begriffen nachzuweisen, menschlicher Scharfsinn versucht hat. Die tiefe Bedeutung der mathematischen Linien, der Gegensatz und das Verhältniß der geraden und krummen leitet uns auf ein Mysterium, das sogar die Wissenschaft als Problem in der Quadratur des Cirkels anerkennt. Ein Symbol wird zerstört, wenn man es in einen adäquaten Begriff verwandeln will, es wird nicht erlebt, und eben so die Schönheit eines Gebäudes, dessen phantastische Freiheit abgestreift, und auf abstracte Verstandesgesetze zurückgeführt werden soll. So darf man denn bei der Deutung nur annäherungsweise verfahren.

Die Stimmungen des menschlichen Gemüths einzuthei-

len, gelingt am Leichtesten, sobald man den an der Idee des Schönen aufgezeigten Gegensatz des Tragischen und Komischen zu Rathe zieht, in welchem wir den verborgenen des Ernstes und der Heiterkeit fanden. Die mannigfachen Schattirungen dieser Grundstimmungen gruppiren sich dann auf's Natürlichste; Feierlichkeit, Würde, Wehmuth einerseits, Anmuth, Lieblichkeit, Lust andrerseits, lassen sich zurückführen auf die Hingebung unseres Gemüthes an die in der Idee vermittelten Gegensätze des Unbedingten oder Bedingten, Unendlichen oder Endlichen. Die Baukunst, Gebieterin nur in der unorganischen Welt, verzichtet, ihren Mitteln zufolge, auf Realisation der Ideen des Tragischen und Komischen, sie begnügt sich vielmehr, Erscheinungen hervorzubringen, die der Ausdruck entweder der Erhabenheit oder der Heiterkeit, überhaupt einer der unzähligen von uns unter jene allgemeinen Begriffe subsumirten Stimmungen sind. Die architektonische Schönheit ladet hier zum geistigen, dort zum sinnlichen Genusse des Lebens ein, bereitet ihn, indem sie das Gemüth für ihn empfänglich macht und es vor Störung sichert, vor. Das Bauwerk, zufolge seiner idealen Natur, dient also zwar einem Zwecke, aber einem allgemeinen, volksthümlichen, den seine Form schon symbolisch verkündet, und wird erst, wenn die Kunst abblüht, partikulären Zwecken dienstbar. Jener volksthümliche Zweck wieder ist zuerst aus dem Bedürfnisse, das Absolute, den dunkel geahnten Urgrund aller sinnlichen Dinge, zu verehren, entsprungen; er ist mithin kein andrer, als zur Anbetung, zur Religionsübung aufzurufen, zu versammeln, und durch die Beschaffenheit des Werkes selbst den volksthümlichen Cultus zu befördern. Geheiligte Räume entstehen auf diesem Wege, an deren Anblick sich die noch als Keim vorhandene göttliche Idee, und deren ganze stetige Entwickelung knüpft. Mit beginnender Gleichgiltigkeit gegen seine Heiligthümer beginnt die Begeisterung des Volkes sich auf die Bedeutung seiner irdischen Existenz hinzuwenden. Politische

Zwecke lösen die religiösen ab, und geben, wie sie den Inhalt der Volksversammlungen ausmachen, auch den Gebäuden ein andres Gepräge, bis mit der Zersplitterung des Volksgeistes in vielen vereinzelten und selbstsüchtigen Bestrebungen auch die Symbolik der Architektur über deren abstracter Ausbildung zu Grunde geht.

Es geht hieraus hervor, wie eng das ästhetische Verständniß der Bauwerke an die Kenntniß der sie hervorrufenden historischen Bedingungen geknüpft ist; wie denn ohne das Studium der Kunstgeschichte bei allen einzelnen künstlerischen Erscheinungen das wissenschaftliche Urtheil unvollkommen bleiben muß. Jene historische Basis führt in Betreff der Baukunst zur Erwägung eines doppelten Moments; einmal der Naturbedingungen, woran das Leben eines Volks sich knüpfte, also der besondren materiellen Stoffe, die den Bauenden zur Verfügung standen, und an welchen das Phantasiebild eine wichtige Voraussetzung hatte, dann aber der geistigen Individualität des Volks, und des von dieser eingeschlagenen Entwickelungsprozesses. Daß hier aus Holz, dort aus Stein, dort aus gebrannter Erde Häuser errichtet werden, geschah nicht willkührlich, sondern ging wie das individuelle Pflanzenleben des Landes aus der Naturnothwendigkeit hervor. Der Styl der Kunst hing mithin zuerst hiervon ab, denn die abstracten Gesetze von Schwere und Cohärenz vermögen der eigenthümlichen Bedingungen nicht zu spotten, welche das besondre zu verarbeitende Material bietet. Ohne diesen Umstand gering zu achten, darf man aber doch nicht verkennen, daß die Macht des Geistes in der Bewältigung des rohen Stoffs überhaupt in der Kunst so bedeutsam ist, daß die Beurtheilung einzelner Kunstepochen vielmehr nach den Formen als den zur Form gebildeten materiellen Stoffen sich richten wird.

Der Reichthum vorhandener Kunst-Denkmäler, dessen Kenntniß durch auffammelnde Kunsthistoriker fortwährend erweitert wird, legt der philosophischen Betrachtung die Nöthi-

gung auf, die für Entwickelung der Schönheits-Idee entscheidenden Formen aus dem unerschöpflichen Vorrathe herauszunehmen, und in jeder Kunst, insbesondre der Architektur, die Existenz vieler Werke von einer für das heutige philosophische Bewußtsein zweifelhaften Bedeutung einzugestehen. Am Meisten von der vorgriechischen Zeit gilt dies, welche in ihren Kunstwerken theils symbolisches, theils allegorisches Gepräge darbietet. Das Wesentlichste dieses Verhältnisses, bereits angegeben, tritt vornämlich in der Baukunst ans Licht. Die Gebilde dieser Kunst überhaupt haben vor anderen das Vorrecht der Dauerhaftigkeit, und daher, wenn auch als Ausdruck des Geistes untergeordnete, doch in physischer Hinsicht überwiegende monumentale Bedeutung. Die Bauwerke Indiens und Aegyptens, durch mehre Jahrtausende dem zerstörenden Einflusse der Zeit Trotz bietend, sind, die einen von symbolischer, die andern von allegorischer Räthselhaftigkeit, und zeigen in ihrer Erscheinung vollständiger als irgend andre Ueberreste von der Bildung jener Völker den genannten Gegensatz auf.

Indien ist das Land der Phantasie, eine unerschöpfliche vegetative Wunderwelt. Die staunenswerthe Mannigfaltigkeit des Pflanzenlebens übertrifft in der Wirklichkeit die mit ihr wetteifernde Bilder-Fruchtbarkeit des träumerischen menschlichen Geistes. Nicht nach Außen sich auszubreiten, nach Innen sich zu ziehen fordert die Stille der unermeßlichen Urwälder den Geist auf, und ruft ein göttliches Ideal in demselben hervor, dessen Anbetung in visionärer Beschaulichkeit, unthätigem Vegetiren als dem höchsten zu leistenden Opfer, Einsamkeit und einer bis zur körperlichen Selbstmarter anwachsenden Passivität vollzogen wird. Diesem Cultus entsprechen die ältesten Bauten der Indier, Felsengrotten, zu Grottentempeln, wie sie auf Elephante, Salsette, bei Ellora u. s. w. angetroffen werden. Ohne typische mathematische Form, bald geradlinigt, bald gewölbt, liefern sie insgesammt nur das Bild des Dranges, in das Innerste der Erde vor deren ge-

räuschvollem Treiben sich zurückzuziehen. Als die älteste indische Religionslehre, der Brahmanendienst, die Reform des Buddha erfahren hatte, entstanden freilich Bauten andrer Art mit meistens kuppelförmiger Spitze, ohne daß bis heute jene Neigung gänzlich aufgegeben worden wäre. Dieser, wenn irgend ein Kunstcharakter, muß *symbolisch* genannt werden. Kindlich und ahnungsvoll, unmittelbar an die Naturform, die Höhle, angeschmiegt ist dieses Kunsttreiben, völlig entgegengesetzt dem bei einem zweiten uralten Volke, den *Aegyptern* vorgefundenen, einem Volke, das, wie uns Indien ein Bild träumerischer, subjectiver Willkühr, gedankenloser Vereinsamung und abgetödteter Thätigkeitslust, uns das Bild strenger, durch die Foderungen des regelmäßigen perio-
dischen Naturlebens seines Landes abgenöthigter abstracter Regelmäßigkeit bietet. Die abstracteste Wissenschaft, die Mathematik muß sich ausbilden, wo die nächste Aufgabe die Heranbildung einer Volksmasse zur gesetzlichen strengsten Ordnung ist, und befindet sich unmittelbar in den Händen der Priester, deren Religionslehre dem indischen Monotheismus gegenüber eine polytheistische ist. Gab in Indien das Pflanzenleben das Motiv zu den göttlichen Vorstellungen, so liefert es hier das Thierleben, aber in merkwürdiger Erstarrung. Alles deutet auf Abstraction, wie in Indien Alles auf schwelgerische Phantasie. Nicht Reichthum an Erfindung der Bildungen, sondern Umfang der, bestimmten wiederkehrenden Bildungen beigelegten Gedanken wird bemerkt. Sehen wir uns nach den Bauten um, wie dürfte es uns bei solcher Beschaffenheit des Volksgeistes wundern, daß die mathematische, die abstracte Form in ihnen vorwaltet. Vor allen Dingen wichtig sind uns die in crystallinischer Abgeschlossenheit sich erhebenden Pyramiden. Auch riesenhafte Verhältnisse müssen, wie sich hier zeigt, das abstracte Gesetz anerkennen, der Bau ist verkörperter Gedanke, als Bild dürftig, durch abstracte Qualität und sinnliche Masse imponirend. Ihre Bedeutung

für den Religonsbegriff des Volkes wird durch den Umstand daß sie Aufbewahrungsorte einbalsamirter Leichen sind, unzweifelhaft. Das gedankenreiche Aegypten kennt nicht die indische Vorstellung, wonach der Geist des Menschen Ausfluß der Gottheit in Sehnsucht nach dem Tode als der Rückkehr zu Gott hinlebt, sondern will in sinnlicher Weise den todten Menschen bewahren, die Verwesung der Leiche verhüten, die Individualität nicht untergehen lassen. Dem weichen weiblichen Fühlen des Indiers tritt männlicher selbstbewußter Stolz des Aegypters gegenüber. Je weiter von den ältesten Denkmälern jedoch man sich entfernt, je mehr nämlich die spätesten Erzeugnisse dieser Völker in Betracht gezogen werden, die freien Tempel, Säulen, Obelisken u. s. w., desto mehr vermischt sich das symbolische oder allegorische Element mit Rücksichten auf bestimmte äußerliche Zwecke. Zwar giebt man zu, daß z. B. die schräge Seitenwand an fast allen ägyptischen Bauten sich nachweisen lasse, will diesen Umstand jedoch lieber aus der gegen wiederkehrende Ueberschwemmung zu treffenden Sicherung, als aus tieferem Sinne ableiten. Bei der nahen Berührung der beiden architektonischen Erfordernisse des symbolischen und praktischen wird in dieser Hinsicht Feststellung der Deutungsweise immer höchst schwierig bleiben, und sich entweder durch ästhetischen oder durch praktischen Sinn statt gleichzeitig durch beide erreichen lassen. Bei erobernden, mithin kriegführenden Völkern geht die politische Bedeutung ihrer praktischen Einrichtungen auch auf die Bauwerke über, deren Form aus dem Zwecke der Gebäude hergeleitet sein will, wie ja in der Sage vom Thurmbau zu Babel der Zweck der Volksvereinigung hervorleuchtet. Die angegebenen Unterschiede des religiösen Mysteriums, dessen Andeutung Indiens und Aegyptens älteste Gebäude in ihren Formen uns überliefern, diese Unterschiede bringen wir allerdings nur durch die Reflexion, durch Vergleich dieser Formen mit dem nationalen und religiösen Leben der Völker selbst ins Be-

wußtsein; denn sprechen wir von der allgemeinen Stimmung, die beider Nähe im Beschauer erweckt, so wird dieselbe bei diesen riesigen Formen immer die des Schauers, der Feierlichkeit sein, ohne an sich nähere Unterschiede zuzulassen. Je entfernter der Zeitraum, worin ein Kunstwerk entstand, uns ist, desto eher ist man es abstract zu beurtheilen geneigt, da über dem ehrfurchtgebietenden Ansehn eines Denkmals so uralter Vorzeit schlechthin das ästhetische Gefühl unterschiedslos bleibt. Auf festerem Boden befinden wir uns, wenn wir die Denkmale antiker oder griechischer, und romantischer oder christlicher Baukunst vergleichen.

Der geheimnißvolle Schauer der riesenhaften Dimensionen genügt nicht mehr; bestimmtere Unterschiede der Empfindung bieten sich dar, wir fühlen ein entschiedenes Uebergewicht des heitern oder des ernsten Moments. Bevor noch nach Gründen, nach Symbolik der mathematischen Gesetze gefragt wird, bemächtigt sich das Bild des Gebäudes unserer Seele in bestimmter Weise. Wer möchte läugnen, daß der griechische Tempel einen freundlichen, beruhigenden, der gothische Dom den Eindruck tiefen Ernstes hervorrufe? an jenem fällt die ins Breite strebende, an der Erde haftende Form, an diesem die Richtung nach der Höhe, das Streben der Erde zu entfliehen, sogleich auf. Genauere Untersuchung der mathematischen Verhältnisse aber liefert erst den wissenschaftlichen Grund jenes verschiedenen ästhetischen Eindrucks, der, an sich vieldeutig und unbestimmt, reiferer Einsicht nunmehr Raum geben muß. Das tiefe Symbol der geraden und krummen Linie macht sich in dem Gegensatze jener beiden Gattungen architektonischen Styles geltend.

Bei den Griechen sehen wir die volle Autorität des rechten Winkels in der Säule, worauf das Gebälk ruht, anerkannt; jene, in irgend welcher Zahl, in gerader Linie fortlaufend, vervielfältigt, trägt dieses, jene Mehrheit ist nur da, um dieser Einheit zu dienen, nämlich sie zu tragen. Der

äußere Umfang ist das meist längliche Viereck, runde Tempel sind Seltenheiten. Das Gebälk sowohl, als die Säule hat in der Zweckmäßigkeit des Baues, dem Bedürfnisse der Haltbarkeit seinen Ursprung. Es wird darin das Ansehn der mathematischen Figur öffentlich anerkannt. Weitere Abänderungen der Form lassen beide zu, und bieten der Phantasie damit reichen Stoff. Die Säule, einfacher oder verzierter, wird für die Kunstepochen typisch, an ihr wird der Charakter derselben, wie sich bald zeigen wird, als dreifach erkannt; das Gebälk bietet den Unterschied des Unterbalkens, der Borte, des Gesimses, (auch Architrav, Fries und Kranz genannt) je nachdem der Theil desselben der stützenden Säule oder dem über ihm sich erhebenden Dache näher, mithin zugehöriger ist. Das schräge Giebeldach, so wie die innerhalb der Säulen laufende, den innern Raum umschließende Mauer, durch Rücksicht auf Klima, mithin durch Foderung der Zweckmäßigkeit geboten, sind dem Blick durch jene äußere Form, durch die niedrigere Bedingungen gern verhüllende Schönheit, einigermaaßen entrückt. Der ganze Tempel, wegen seiner Ausdehnung nach der Breite, bedarf des Unterbaues, der, um die Zugänglichkeit zu fördern, aus Stufen besteht, auch wohl auf erhobenem Boden, auf dem Hügel ruht.

Betrachten wir nun die Säule, die Stütze, das Merkmal des griechischen Styls, wovon derselbe sein Gepräge so deutlich empfängt, daß der Tempel ganz eigentlich Säulenhaus genannt zu werden verdient, mit genauerer Rücksicht auf die daran erscheinenden Veränderungen, so verlangt dies die Beachtung der nothwendigen an der Säule unterscheidbaren Glieder, des Säulenstammes, des Ober- und Unterbaues, nämlich des Kapitäls und Fußgestelles. Am Wichtigsten ist der Umstand, daß der Säulenstamm durchaus runde, wenn auch nach Oben verjüngte, nicht eckige Form hat, wodurch ein Gegensatz zu den übrigen geradlinigen Verhältnissen, Mannigfaltigkeit in die Einheit des Ganzen gebracht wird,

ohne die Harmonie durch irgend welche Aufdringlichkeit zu stören. An allen Theilen des ganzen Gebäudes erkennbar, sind die Perioden des Styls an keinem es mehr als an der Säule. Die dorische hat den Charakter der Strenge, Einfachheit, Dauer; verräth am Meisten ihre Bestimmung, zu tragen; daher ist sie kürzer, stämmiger, nach oben verjüngt, steht unmittelbar auf dem Boden, nicht auf einem Untersatze, und hat als Kapitäl eine breite, viereckige, durch kesselförmige Ausladung des Stammes mit diesem verbundene, hervorragende Platte. Solche mathematische Nüchternheit wich dem Reize, der lebensvollen Schönheit der ionischen Säule. Ein weicheres Element vereint sich hier mit der Strenge. Der Zweck, zu stützen, den die kegelähnliche dorische Form andeutete, wird durch leise Schwellung in der Mitte des Cylinders verhüllt. Die Nothwendigkeit nimmt das Gewand der Freiheit an. Streifen heben für den Blick die leichte Gestalt des Stammes hervor, der seiner scheinbar geringeren Festigkeit wegen sich auf einem viereckigen Fußgestell erhebt, mittelst anschwellender Polster und Hohlkehle verbunden. Auf mathematische Berechnung des Verhältnisses, welches die Höhe zur Dicke der Säule hat, ist viel gegeben worden. Die Herbart'sche Aesthetik geht dabei bis zur Nachweisung der Uebereinstimmung jenes Verhältnisses mit manchem in der Tonkunst bei gewissen Intervallen vorkommenden, worauf besonders Griepenkerl großes Gewicht gelegt hat, obgleich doch immer nur von einer sehr bedeutenden Annäherung, nicht von einer haarscharfen Uebereinstimmung die Rede sein kann. Die Ansicht ist ohne Zweifel zu berücksichtigen, indessen auch sogleich dahin zu beschränken, daß die Zahl immer nur das Mittel zur Kritik, nicht zur Erfindung der schönen Form sein kann. Gerade die feine Unregelmäßigkeit, die wir in Naturformen mittelst unsres abstracten Denkens herausfinden können, ist ja Bedingung ihres Reizes, ein deutlicher Wink für den Künstler, seine gottähnliche Schöpferkraft nicht von vorn herein durch

Fessel des Verstandes herabzuziehen und zu vernichten. Was der Verstand hervorbringt, ist nun einmal unlebendig. Auch in der Baukunst sind die schönen, freien Formen, wie die ionische Säule, nicht als Producte des Verstandes zu betrachten, sondern sind von der Phantasie unmittelbar hervorgerufene Ideale. Der Charakter der ionischen Säule, sein Unterschied von dem dorischen und dem späteren korinthischen tritt nun noch näher an der Beschaffenheit des Kapitäls hervor, welches seinen Zweck das Gebälk zu tragen gleichsam verhüllt, und namentlich durch zwei schneckenartige einander gegenüberstehende Verzierungen den Unterschied einer Haupt- und Seitenansicht erzwingt. Schlanker, und prächtiger geschmückt, in allen Theilen ist die korinthische Säule, so daß sie mehr Ornament des Gebäudes als Stütze zu sein scheint. Das Kapitäl zeigt neben vielen andern Unterschieden die Eigenthümlichkeit, daß es dem Pflanzenreiche in dem Akanthusblatte das Motiv seiner Zier entnimmt. Die Deutung auf späteres Hinneigen zu willkührlicher Häufung des Schmuckes, auf das Verlassen edler Einfachheit liegt bereits in dieser blendenden, schimmernden Pracht. Noch ist das Wesen der schönen Baukunst, Uebereinstimmung der Verhältnisse in Ehren gehalten, doch ist zugleich der Uebergang von freier Behandlung der mathematischen Form zu willkührlichem Spiel mit denselben voraussichtlich.

Diese Grundzüge genügen für unsern Zweck, das Charakteristische der griechischen Architektur hervorzuheben. Die Herrschaft gerader Linien, mögen sie noch so sehr umkleidet sein, ist Symbol der heiteren, klaren Weltanschauung; die Idee des Gränzenlosen, Unendlichen tritt noch nicht in die bildende Kunst herein. Wollen wir nun die architektonischen Symbole bei den christlichen Völkern aufsuchen, so dürfen wir gleichfalls nur die Form der Gotteshäuser, nicht die der Paläste, Theater oder anderer politischer Gebäude in Be-

tracht ziehen, da nur sie in demselben Verhältnisse zum Volke, als die griechischen Tempel stehen.

Wenn bei dem griechischen Cultus das Volk außerhalb des Tempels blieb, während nur die Priester hineingingen, so hat das christliche Gotteshaus den Zweck, die ganze Gemeinde in sich aufzunehmen und von der Außenwelt abzusondern. Größerer Umfang, bedeutendere Höhe waren mithin geboten. Zuerst genügten lange Säle, mit oben einfallendem Lichte (Basiliken). Bald aber drängt sich auch in die Architektur das Ideal eines einigen, unendlichen übersinnlichen Gottes. Die dem Oriente entlehnte krumme Linie, der Halbkreisbogen bestimmt bei den Byzantinern die Form der Decke; die Kuppel entsteht, deren Stütze nun auch nicht mehr offene Säulenreihen, sondern Wände sein mußten. Bei andern Völkern lange vor der christlichen Zeit angewandt, läßt die Existenz der Wölbung wohl einen uralten Gegensatz in der religiösen Gefühlsweise ahnen. Bei den Römern, dem durchaus praktischen Volke, das erst auf einer gewissen Stufe der Entwicklung griechische Bildung aufnahm, findet sie sich früh, unstreitig als Erbtheil von den uralten Etruskern. Wo freilich dieses räthselvolle Volk hergekommen, wer mag dies mit Gewißheit bestimmen? Aber bei den Römern diente in Brücken, Kanälen und anderen mit bewundernswerther Energie ausgeführten praktischen Bauten die krumme Linie dem Bedürfnisse, mithin einem andern als idealen Zwecke, wenn sie gleich dann auch für ihre Tempel maaßgebend wurde. Die griechische Mythologie, auf fremden Boden verpflanzt, rief einen Cultus hervor, der als ein nicht ursprünglicher, nicht wahrhaft nationaler überhaupt nicht Wurzel eines architektonischen Symbols werden konnte, sondern an Vorhandenes sich anschloß. Als das Christenthum in Italien eingedrungen, festen Fuß gefaßt hatte, entsprachen die vorhandenen Wölbungen, die tiefsinnige krumme Linie der religiösen Gefühlsweise ungleich mehr, als der geradwinklige altgriechische Säulentempel.

Bramante's Riesenkuppel der Peterskirche, das späte Denkmal kirchlicher Herrschaft über die Erde, zeigt noch die Bestrebung, den Styl des heidnischen Roms als Symbol für das christliche festzuhalten, und anzudeuten, daß Rom abermals, wie dereinst durch irdische so jetzt durch geistige Macht unendliche Gewalt ausübe.

Es ergiebt sich aus diesen wenigen Thatsachen, daß wegen der Benutzung fremder Elemente die christlichen Bauten in Byzanz und Italien nur in bedingtem Maaße für die neue religiöse Weltansicht symbolisch heißen dürfen. Diesen Ruhm in weit höherem Grade verdienen die Werke der germanischen Völker, gewöhnlich, obwohl nicht unbestritten, gothische Bauten genannt. Mit ihnen, in der Zeit Karls des Großen, beginnt eine neue Culturperiode und zwar die der germanischen Stämme, der später so wichtige Gegensatz germanischer und romanischer Kunst. Nicht die Erfindung und Kunstfertigkeit des Einzelnen, sondern das geistige Eigenthum von Korporationen, Verbrüderungen liegt in den gothischen Domen zu Tage. Die krumme Linie, die Wölbung der Decke, erfährt eine Veränderung, deren symbolischer Sinn leicht anzugeben ist. Statt des Rundbogens erblicken wir den Spitzbogen, der ganze Bau strebt empor, sucht der Erde zu entfliehen, wie der hellenische sich gleichsam derselben anschmiegte. Die lothrechte Linie tritt an die Stelle der wagerechten, die Höhe an die Stelle der Breite, die Spitze ist das Ziel des ganzen Baues, und alle Theile, zumal die sich im Winkel durchschneidenden Bogen der hohen Fenster, der Decke, endlich der hoch in die Wolken ragende Thurm verkündigen, daß alles Menschenwerk, an die Erde gebannt, dennoch von dem Streben nach dem Himmel, nach dem Vaterlande des Geistes beseelt sein müsse. So gewaltige Baupläne entstanden, so kühne Ideale, daß ihre Verwirklichung endlich unterbleiben mußte, und noch viele unvollendete Gebäude stehen als Zeugen für den unendlichen, der Besiegung übermächtiger irdi-

scher Hindernisse nicht gewachsenen Aufschwung der Phantasie. In diesem Umstande wurzelt der wesentlichste Unterschied der romantischen von der antiken Kunst, die nie das Unmögliche wollte und sich selbst in ihrem Werke befriedigte, während die romantische Kunst in keiner Erscheinung zur Sättigung gelangt.

Die Säule, das Merkmal des hellenischen Baustyls, hat in dem gothischen keine Bedeutung mehr. Der Unterschied des Tragens und Getragenwerdens ist durch den das ganze Haus beherrschenden Spitzbogen aufgehoben. Die an die Stelle der Säulen getretenen Pfeiler gehen allmählich in die Decke, gleichsam in ihre Fortsetzung über. Die Bedeutung dieser Form wird dadurch hervorgehoben, daß sie sich in allen einzelnen Theilen wiederholt. Das Hauptschiff, wie die beiden Seitenschiffe lassen jene Grundform erscheinen, und zugleich die für die christliche Weltansicht entscheidende Zahl drei. Untersucht man den Spitzbogen genauer, so findet man diese Zahl auch in ihm selbst; er ergiebt sich als verkleidetes gleichschenklichtes Dreieck. Auch der Thurm läßt sich auf dieses tiefsinnige Symbol zurückführen, und auch seine Gestalt wiederholt sich in vielen kleinen Thürmchen, Spitzen und Ornamenten. Der spitze Winkel ist überall an die Stelle des bei den Griechen herrschenden rechten Winkels getreten. Das Festhalten und Wiederholen der Grundform in den einzelnen Theilen ist wieder durchaus symbolisch für den germanischen Kunstgeist, der sich gern in sich selbst zurückzieht, in Beschaulichkeit mit dem Unendlichen, mit der sich im Kleinsten wie im Größten der menschlichen Werke und irdischen Dinge offenbarenden Idee beschäftigt. In manchen Einzelheiten wird dies noch viel deutlicher. Die Zierrathen sind directe Anspielungen auf das christliche Dogma, z. B. das Kreuz auf den Märtyrertod, die Rose auf die im Christenthum verwirklichte Idee der Liebe.

Wer geneigt ist, das symbolische Element der Baukunst zu ignoriren und die andre Deutungsweise, wonach die Form

des Gebäudes als Befriedigung des Bedürfnisses, als einem bestimmten Zwecke gemäß und dienstbar aufzufassen ist, vorzieht, findet in dem germanischen Style eben so viele Nahrung für seine Ansicht, als er im griechischen fand. Wie könnte dies anders sein, da, bereits zugegebenermaaßen, die architektonischen, die mathematischen Formen überhaupt eben so sehr eine praktische, als eine ideale Bedeutung haben? Der griechische Tempel diente zur Umschließung des Götterbildes, die christliche Kirche soll erfüllt werden von religiösen Klängen, den unmittelbaren Aeußerungen der dem unsichtbaren Gotte dienenden Gemeinde. Der Ton bedarf des gewölbten, mindestens des hohen Raumes. Jener Tempel nahm den Priester, der christliche Dom nimmt das Volk selbst auf, das er von der Zerstreuung der Welt abzieht und an sein innerstes Geistes- und Gemüthsleben verweiset. Geht man ins Einzelne des Baues, der Stellung des Chors, der Kanzel, der Orgel, so findet man in ihnen immer deutlicher irgend einen bestimmten Zweck repräsentirt, häufig aber auch die Grundform des Spitzenbaues z. B. an manchen Taufsteinen, Sacramentsbehältern festgehalten, auch wohl geradezu den Uebertritt in die Allegorie durch Annahme der Formen der Rose, des Kreuzes und andrer für das christliche Dogma bedeutsamer Bildungen.

Der Grundtypus der germanischen Baukunst, das Streben nach der Höhe, ging eben sowohl als der der hellenischen, das Streben nach der Breite, auf weltliche Gebäude über, die wir unter dem allgemeinen Namen der politischen Bauten zusammengefaßt haben. Hier tritt das symbolische Element vor dem praktischen Zwecke zurück und wird accessorisch; es ordnet sich diesem Zwecke unter, mit dem es früher gleichzeitig erfüllt wurde und existirte. Die Wiederaufnahme antiker Kenntnisse und Ansichten hat keinen neuen Baustyl hervorgerufen. Die Vermischung des idealen griechischen mit dem praktischen römischen Style, unzählige verschiedentliche Nachahmungen fanden sich ein. Die Form ward willkührlich für

den Zweck, folglich den zufälligen Launen des Geschmacks unterthan.

Möge man sich immer mit der Hoffnung schmeicheln, in der sogenannten modernen Kunst die absolute Wechseldurchdringung des antiken und romantischen Wesens aufzufinden und verwirklicht zu sehen, die Architektur wenigstens ist nicht diejenige besondre Kunst, wodurch dieses Räthsel gelöst worden wäre, eine Behauptung, wofür sich allerdings nur durch das Studium ihrer Geschichte hinreichende Beweise verschaffen lassen.

Die lehrreiche Geschichte der Baukunst, ein an mannigfachen Thatsachen reicher Verlauf, ist von Stieglitz in dessen bekanntem und geachteten Werke erzählt worden. In neuester Zeit hat man eingesehen, daß dieselbe in allzu enger Verbindung mit den anderen bildenden Künsten stehe, als daß deren Sonderung der vollständigen Einsicht in die Schicksale der Architektur dienlich sein könnte. Die Geschichte der bildenden Künste, worin auch sie ihre Würdigung fand, schrieben Franz Kugler mit rühmlichem Streben nach Vollständigkeit des reichen Stoffs, und dann Carl Schnaase mit besonders sinnigem Eingehen auf die den Erscheinungen zum Grunde liegenden Ideale. Das Studium mindestens eines dieser beiden Werke kann durch das keines ästhetischen Systems ersetzt werden, weshalb darauf auch in Betreff der nächstfolgenden beiden Abschnitte hier verwiesen werden muß.

VI.

Die Bildhauerei.

Der Zweck der Baukunst, dem Menschen einen Raum zum Schutze gegen die Macht der Elemente zu bilden, erwei-

tert sich dahin, daß auch die Werke des Menschen, näher die Kunstwerke darin Schutz finden. Schon aus diesem Grunde verdiente sie den Anfang der bildenden Künste zu machen, wenn dies nicht schon durch den geistigen Inhalt der architektonischen Form erfordert wäre. Dieselbe erkannten wir als sinnliche Wirklichkeit einer abstracten, nämlich mathematischen Form. Die Gegenstände der Natur sind es nicht, woraus sie immer neuen Stoff, neue Muster gewinnt, woran sie sich erkräftigt und heranbildet, sondern unmittelbar aus dem menschlichen Geiste steigen die architektonischen Bildungen auf. Anders ist das Ziel der Sculptur und Malerei beschaffen, die den Stoff ihrer Bildungen in den Naturgestalten selbst finden, um diese zu Trägern der Idee, zu Idealen zu erhöhen. Hierdurch sind diese beiden Künste von der Baukunst sogleich völlig gesondert, und erheben sich über dieselbe, indem sie einen ungleich reineren künstlerischen Zweck in sich tragen als diese, den nämlich, daß ihre Werke allein ihren Zweck in sich selbst, in ihrer Existenz als lebendiger Organisation tragen, da doch die Gebäude, bei aller tiefen Symbolik ihrer Form, einen praktischen, mithin einen außerhalb der Kunst liegenden Zweck zu befriedigen haben. Unter sich nun wieder bilden jene beiden Künste einen Gegensatz, und zwar tritt an ihnen der ewige Gegensatz, welchen die wissenschaftliche Kritik in jeder lebensvollen Bildung vermittelt, aufgehoben antrifft, in voller Schärfe auf, so daß ihre Verbindung zu irgend einem Dritten unmöglich scheint. Wenn wir in der Poesie die dramatische Gattung als die Verbindung des epischen und lyrischen Momentes, d. i. der Objectivität und Subjectivität erkannten, so ist diese Verbindung wohl in jeder einzelnen der beiden Künste zur Erscheinung zu bringen möglich, nur gelingt die Vereinigung der Bildhauer- und Malerkunst zu einer dritten nicht. Dieses schließt nicht aus, daß sie von einander Vieles entlehnten, und daß namentlich die Malerei an der Sculptur ihre Voraussetzung, wie denn auch geschichtlich an derselben ihre Vorgän-

gerin hatte, da in dem Gebiete der Romantik eben so sehr sie, als in dem der Antike die Plastik (von πλάττω gestalten) für bildende Kunst überhaupt maaßgebend ist.

Die Natur des plastischen und die des malerischen Kunstwerks ist dadurch unterschieden, daß jenes wirklich Körperlichkeit, diese aber der auf der Fläche hervorgerufene Schein der Körperlichkeit ist. Jene hat die Objectivität, die volle Wirklichkeit des Gegenstandes, diese die Subjectivität, die in der Seele bewirkte Illusion, für sich, jene hat daher nothwendig ungleich bestimmtere Gränzen, ist ungleich beschränkter als diese, aber sie genießt unter allen Künsten auch sogleich des Vorrechts, daß ihre Werke allein es sind, die mittelst des Tastsinnes wahrgenommen werden können. Die Erkenntniß der plastischen Form ist, wie das Beispiel erblindeter Künstler beweiset, sogar durch die Fingerspitzen erreichbar, und wenn auch diese Erkenntniß nur als Surrogat für die vollständigere des Auges gelten mag, so ist doch, daß sie existirt, für die Bestimmung der Natur des plastischen Kunstwerks ein entscheidendes Argument. Das plastische Gebilde steht neben der Naturgestalt als dessen Nebenbuhlerin, als die vollständigste Verkörperung des Ideals.

Der animalische Körper und vor allen übrigen thierischen Gestalten die vom geistigen Leben beseelte leibliche Gestalt des Menschen ist Gegenstand der Sculptur; der unorganischen Welt entnimmt sie nur das physische Material zur Bearbeitung, auf daß dasselbe zur idealen Gestalt werde, wie die Architektur bereits dasselbe Material abstracten Formen unterwarf. Die Gebilde der Pflanzenwelt bieten in ihren Umrissen allzu wenig Bestimmtheit, um zu plastischer Nachbildung aufzufordern. Die Pflanzenwelt bildet zu den steinernen Bildern vielmehr gerade einen willkommnen Gegensatz, sie umgiebt sie, gleichsam als Zierrath, wie jene wieder als Gartenschmuck diesen Dienst erwidern. Der menschliche Körper, für den ho-

hen menschlichen Beruf durch innere und äußere Organisation vorgebildet, leiht alle seine Glieder willig zum Ausdrucke des Geistes. In der Knochenbildung und noch mehr im Muskelspiele verräth sich der innere Mensch. Dieses Umstandes bemächtigt sich die Sculptur, und wenn sie nun auch auf die Möglichkeit, das durch die Hautfarbe und den Glanz des Auges hindurchscheinende Seelenleben wiederzugeben verzichten muß, so entschädigt sie sich durch die in ihrem entscheidendsten Augenblicke als Stellung festgehaltene Bewegung des ganzen Körpers. Jenen Vortheil überläßt sie der Malerei, die dafür nur im Scheine, nicht in realer Existenz jene Stellung festhalten und überliefern kann. Wir werden später von einer Kunst der Gebehrden, einer pantomimischen Beredsamkeit zu reden haben, hier nur so viel, daß diese Kunst der Sculptur nahe verwandt ist, indem beide den ganzen menschlichen Körper als Ausdrucksmittel für dessen geistiges Leben benutzen, so daß man von erstarrter Mimik oder bewegter Plastik reden könnte, wie man ein ähnliches Gleichniß zur Bezeichnung des Wechselbezugs zwischen Architektur und Musik gewählt hat.

Das willkommenste Material der Sculptur (ein umfassenderer Ausdruck, als die griechischen: Toreutik und Glyptik) ist der Stein, und insbesondre der körnigste, der die längste Dauer verspricht, und der auf der Oberfläche klarste, welcher den scharfen Umrissen die geringsten Hindernisse entgegensetzt, Foderungen, die vor Allem der Marmor, in geringerem Maaße Granit, Sandstein, oder Surrogate, wie im Feuer gehärtete Thonerde, oder gar der zerbrechliche Gyps befriedigen. Auch die Pflanzenwelt hat denjenigen ihrer Theile, welcher die meiste Hinneigung zur unorganischen Welt verräth, das Holz dem Bildhauer dargeboten, nur ein dürftiges Hülfsmittel, wo größere Gegenstände die Aufgabe sind, doch für feine Schnitzerei in kleinen Verhältnissen um so günstiger. Das Thierreich bietet in dem Knochenvorrath, zumal in dem Elfenbein für feine Ausführung der Einzelheiten gleichfalls

vortrefflichen Stoff. Kein andres Material jedoch ersetzt so sehr den Marmor, dessen Vorzüge es allerdings nicht erreicht, als gegossenes Metall, und noch mehr würde dies der Fall sein, wenn die glänzende Oberfläche der daraus gebildeten Gestalten nicht die Einheit der Beleuchtung, mithin für das Auge die Deutlichkeit der Umrisse beeinträchtigte. Auf demjenigen Standpunkte der Plastik, wo sie dem Schmucke dient, vervielfältigt sich die Masse des zu wählenden Materials. Der farbig durchsichtige Edelstein, das nachgiebige, vor äußerm Einflusse zu schützende Wachs, selbst das spröde Glas werden dann dem Zwecke der Sculptur dienstbar und vereinigen ihn mit den Ansprüchen des Privatlebens.

Gegenstand und Material dieser Kunst, im Allgemeinen hier angegeben, verlangen nun deren tiefere ästhetische Würdigung und Rechtfertigung. Weil alle Kunst die Idee des Schönen als belebendes Prinzip in sich trägt und den Sinnen vorführt, durch die besondere Foderung des Sinnes aber jede einzelne Kunst genöthigt ist, die Idee unter der Gestalt eines besondren Ideals in ihren Werken zur Erscheinung zu bringen, so haben wir gegenwärtig das Wesen des plastischen Ideals festzustellen. Die Körperlichkeit, und zwar unter allen Körpern, welche der Erdball aufzeigt, die am Meisten äußerlicher Ausdruck geistigen Lebens ist, die menschliche Körperlichkeit ist der gegebene Gegenstand, den der Geist des Bildhauers zum Ideal erhöht, um dasselbe als Steingebilde in die Wirklichkeit hinzustellen. Erinnern wir uns an das Ideal der Poesie, so bietet sich sofort Verwandschaft und Unterschied. Als jenes Ideal wurde die freie Persönlichkeit bezeichnet, und als Mittel, es zu sinnlicher Erscheinung zu bringen, diente die Sprache. In der durch die Gränzen dieses Mittels gebotenen Nothwendigkeit schon liegt, daß die Poesie ihr Ideal zwar in Gefühlen, Schicksalen und Handlungen vergegenwärtigen kann, daß sie aber, wenn sie den Menschen nicht nur hiernach, sondern nach seiner äußerlichen, sichtbaren Gestalt schildern will, den Man-

gel empfindet, dieselbe nur in successorischer Weise vor der Phantasie entstehen lassen, nicht aber jene Gestalt in realer Existenz vor die Sinne hinstellen zu können. Das Leben der freien Persönlichkeit ist selbst ein Verlauf, ihr Aeußeres, ihre körperliche Gestalt erscheint als Ganzes in einen Moment zusammengedrängt. Dieser Seite des Ideals bemächtigt sich nun die Sculptur, welche das in der äußerlichen Gestalt des Menschen versinnlichte geistige Leben desselben festhält, und dem Physiologen Trotz bietet, sollte er daran erinnern, daß auch diese Realität nur Schein sei, daß vielmehr die menschliche Gestalt dem Wasserfalle gleiche, der ein Ganzes, ein Silberband zu sein scheine, während in jeder Secunde nur tausend neue Wassertropfen es erneuern. Die Sculptur verewigt den Ausdruck eines flüchtigen Moments in der erscheinenden Seite des Menschen, eben das Moment aber, das als idealer Ausdruck für den Ausdruck seiner Persönlichkeit überhaupt entscheidet.

Die unmittelbare Voraussetzung des plastischen Bildwerkes, die Naturgestalt, ist an gewisse besondre Bedingungen, Gattung, Art, Einzelwesen gebunden. Es wurde bereits im Abschnitte vom Naturschönen, und noch früher in der psychologischen Einleitung von der natürlichen Bestimmtheit sowohl der körperlichen Erscheinung, als auch der Seele des einzelnen Menschen gehandelt; die sichtbaren, in der Erscheinung dargebotenen Unterschiede des menschlichen Leibes, etwa bei Vergleichung einer Römerin mit einer Grönländerin, diese anzuerkennen sind die Naturforscher eben so sehr genöthigt, als ihrerseits die Philosophen immer wieder uneins werden, wenn die Macht des geistigen Lebens, seine individuelle Bestimmtheit zu reinigen, zu verklären, behauptet wird. Jene haben den sinnlichen Beweis für sich, und werden auch dem Bildhauer mit demselben leicht gefährlich werden, indem sie auf die genaueste Nachbildung aller, auch der kleinsten Unterschiede der menschlichen Gestalten dringen. Sie halten, und mit vol-

lem Rechte, auch das kleinste Merkmal in Bezug auf das Wesen für bedeutsam, und nennen die Uebergehung auch des geringsten Untreue gegen das Urbild. Hätten sie allein zu befehlen, so würde Nachbildung durch Maschinen, durch Fertigkeiten, wie die Galvanoplastik, ein gewisser Vorzug vor der freien Kunst eingeräumt werden, und damit die gesammte Kunstphilosophie vernichtet sein. Wir entgegnen ihnen, daß die Kunstgestalt kein Spiegelbild der Naturgestalt ist, insofern nämlich der einzelne menschliche Geist kraft seiner thätigen Natur genöthigt wird, das aufgenommene Bild sofort zu seinem Eigenthume zu machen, und es daher nicht anders, denn von seiner Eigenthümlichkeit befruchtet, wieder loszulassen und als Erscheinung wiederzugeben. Der Indifferentismus eines gemeinen Spiegels kann der Seele des Künstlers nur von Unwissenden zugemuthet werden. Es liegt in der Idee der Liebe, dem absoluten Quell aller künstlerischen Production begründet, daß das Kunstwerk nur als Frucht der Vermählung des Subjects mit dem Object aufgefaßt werden darf. Dies nun bestätigt sich auch in den Werken der Sculptur.

Niemals wird die besondre Naturgestalt, an welcher die Phantasie des Bildners sich bis zur Schöpfung des Ideals entzündet, als Wesen und Grund desselben zu verläugnen sein, soll nicht dieses Ideal sich den Vorwurf subjectiver Willkühr zuziehen. Eine Gränze giebt es, bis wohin jenes Verklären, jenes Ringen der Form von dem Mangel und der Zufälligkeit des Einzelwesens, kurz das Idealisiren der Naturgestalt vorschreiten darf. Sie nicht anerkennen heißt das Wesen des Ideals verkennen. Was heißt Idealisiren? Unstreitig die besondre Naturgestalt zu dem unbedingten, in der concreten Wirklichkeit nicht vorkommenden mangellosen Urbilde verklären. Dieses Urbild selbst aber schließt bereits Bedingungen in sich, wodurch es ein absolutes zu sein aufhört, sich vervielfältigt, und daher von der Idee, dem reinen, alles sinnlichen Beiwerkes sich entkleidenden Gedanken sich lostrennt. Deutlicher

als irgendwo zeigt sich dies an der Form des menschlichen Körpers, deren Ideal vor allen Dingen eine, nämlich die durch die geschlechtlichen Grundbedingungen gegebene Beschränkung anerkennen muß. Das polare Verhältniß, der Gegensatz, die Urbedingung alles Lebens, verwirklicht sich in der körperlichen Erscheinung der Geschlechter. Der Bildner läßt dem Philosophen die Idee des Menschen als heiliges Besitzthum, ein einiges Ideal menschlicher Gestalt erkennt er nicht an, sondern ein zwiefaches, das des schönsten Weibes und des schönsten Mannes. Erst unter der Bedingung, daß die geschlechtliche Bestimmtheit der körperlichen Form anerkannt werde, kann dieselbe sich zur Schönheit erheben. Das plastische Ideal bliebe unwahr, unvollkommen, wenn es jene Voraussetzung verläugnete, denn Ausnahmen, wie in der Fülle griechischer Kunstdenkmale sie allerdings enthalten sind, aus dem Studium vereinzelter Naturbildungen, die selbst nur Ausnahmen von Naturgesetzen sind, entstanden, entkräften jenen Satz nicht.

Die besondre Eigenthümlichkeit der männlichen und der weiblichen Körperbildung, nicht blos in ihrer Ganzheit, ihrer harmonischen Einheit aufgefaßt, sondern mit dem reflectirenden Bewußtsein auf sichtliche, nämlich mathematische Grundsätze zurückgeführt, löset sich in abstracten Linien auf, scheinbar bedeutungslos für ideale Auffassung, und doch nicht zu übersehen, da wir bereits an der Architektur die Symbolik mathematischer Grundverhältnisse hervorzuheben hatten. Wir gelangen mittelst der Abstraction dazu, den männlichen Körper auf die Gestalt des gleichschenklichen Dreiecks, dessen Basis die Linie über Rücken und Schultern bildet, zurückzuführen. Die Bildung des weiblichen Körpers aber liefert die Contur des Ovals, dessen breitester Querdurchmesser die Entfernung der Hüftknochen bezeichnet. Weiter ins Einzelne verfolgt, tritt der Grundsatz, daß bei dem männlichen überhaupt die gerade Linie, mithin die schärferen Ecken, bei dem weiblichen die krumme Linie

vorherrsche, immer unzweideutiger hervor. Damit aber stehen wir auch wieder vor dem kahlen, leblosen Gegensatze, dessen Bedeutung für das individuelle Leben wir nur ahnen, ohne seinen causalen Zusammenhang mit den geistigen Unterschieden der Individuen irgend wissenschaftlich darthun zu können. Das Leben der Erscheinung ist durch jene abstracte Betrachtungsweise zerstört worden, und wenn die letztere schon bei der Architektur nicht ausreichte, um das Geheimniß ihrer schönen Formen uns anzueignen, so ist dies erst gar nicht bei der Sculptur, deren Ideal die Naturgestalt voraussetzt, der Fall. Das Moment der Zweckmäßigkeit, bei der Beurtheilung der architektonischen Form unabweislich, mag auch auf dem Gebiete der Plastik zur Erwägung kommen. Die Einzelheiten der männlichen wie der weiblichen Körperform sind nicht allein symbolisch für die Aufgabe und Bestimmung des Geschlechts, sondern sind sichtbare Mittel zur Erreichung des geschlechtlichen Naturzwecks, und zwar Mittel voll unerschöpflicher, unergründlicher Weisheit. Hier der Zweck der Arbeit, der Ueberwindung kräftiger Hindernisse, dort der der Fruchtbarkeit und Ernährung, der lebendigen Frucht, hier die Stärke, dort die Milde, hier das producirende, dort das empfangende Element. Indem nun aber wieder das Ganze der Körperform als Mittel für den Zweck des Geschlechts aufgefaßt wird, zeigt dieser Zweck sich als ein idealer, näher, als die Idee des Lebens, deren nothwendiges Mittel die körperliche Gestalt ist, und diese Gestalt nunmehr selbst sowohl als ideales Mittel, denn als unmittelbare Erscheinung der Idee. Das Moment der Zweckdienlichkeit geht in dem des Erscheinens, d. i. der Schönheit auf, sobald die Totalität der menschlichen Gestalt, nicht deren einzelne Gliedmaaßen gesondert betrachtet werden, und bestätiget den im allgemeinen Theile unsrer Wissenschaft erörterten Satz der Einheit des Guten und des Schönen in der Idee.

Innerhalb der Bestimmtheit durch die natürliche geschlecht-

liche Form bewegt sich nun eine Fülle verschiedenen Ausdrucks, sowohl nationaler als persönlicher Art. Die von dem Bildner geforderte Reinigung des nationalen Typus bis zu dem vollendeter menschlicher Schönheit setzt Naturgestalten voraus, welche an sich dem allgemeinen menschlichen Typus schon möglichst nahe kommen, der Bildner müßte sonst verläugnen, was die Natur ihm zeigt. Hierin liegt der erste Grund dafür, daß von allen Völkern gerade das griechische, ein wahrhaft schöner Menschenschlag, die Entwickelung der Sculptur als Lebensaufgabe pflegen und fördern durfte. Klima und Lebensweise, glückliche Anlagen des Geistes und Gemüthes, günstiges Temperament, Alles vereinigte sich, um die harmonische Entwickelung der geistigen wie leiblichen Persönlichkeit des Menschen zu befördern. An eine Trennung beider Aufgaben, woraus ein Uebergewicht einzelner Kräfte hätte entstehen müssen, wurde noch nicht gedacht, sondern wie der einzelne Mensch sich als Gesammtwesen organisch entfaltete, so ordneten sich Alle als freie Bürger des Vaterlandes zusammen zum kräftigen, gesunden menschheitlichen Organismus. Die Pflege, Uebung, Erziehung des Leibes, dessen Schönheit nicht blos als etwa willkommnes Attribut des Menschen, sondern als Erscheinung seines geistigen Lebens gewürdigt wurde, empfing eine so hohe Bedeutung, wie nirgend sie dieselbe wiedererhalten hat, und zunächst Basis einer weiter unten zu betrachtenden Kunst, nämlich der Gymnastik und Mimik, wurde sie zugleich Wurzel der Begeisterung für schöne menschliche Körperform, Urgrund der plastischen Kunst. Die Höhe, welche dieselbe erreichte, die Würde, das Ansehn des bildenden Meisters im Staate, macht uns weiter aufmerksam auf den Einfluß jener Freude an körperlicher Schönheit auf die gesammte griechische Weltanschauung. Jene Freude wurde Inhalt religiöser Vorstellungen, Inhalt der Religion und damit zugleich des Cultus. Das Ideal, das an der menschlichen Naturgestalt seine Voraussetzung hatte, und diese nicht verläugnete, war das Mensch-

thum, gereinigt, geläutert, aber nirgends in seinen Grundzügen verwischt, so daß der Olymp nur als eine höhere Stufe des menschlichen Staats, wozu derselbe als zu seinem Ideale aufblickt, erscheint. Was sich von dem Menschen den Sinnen darbietet, wurde als nothwendiger Ausdruck seines Geistes erfaßt, und geistige Eigenschaften waren es daher, welche unter der Gestalt der Götterideale angebetet und verehrt wurden. Dieselben blieben den Menschen eben deshalb verwandt, um ihrer Schwächen willen geliebt und wegen ihrer erhabenen Tugenden bewundert. Das Häßliche und das Böse, als Entfernung von der menschlichen Natur, als Störung des Ebenmaaßes, der Ruhe in allen geistigen und leiblichen Verhältnissen fand keine Stelle unter den heiteren herrlichen Gestalten, womit die Phantasie die überirdische Welt bevölkerte, und welche die Kunst des Meißels in ihren Werken verewigte.

Es ergiebt sich hieraus, daß die Blüthe der hellenischen Sculptur sich auf doppelter Grundlage, einmal derjenigen gegebener günstiger Naturbedingungen und dann der eines aus denselben entstandenen Religionssystems erhob, daß dies mithin als keine zufällige, sondern aus den natürlichen und geistigen Bedingungen des Volks herstammende nothwendige, mithin weltgeschichtliche Blüthe anzusehen ist, ferner, daß diese welthistorische Stellung der Sculptur eben deswegen eine andre als die der Baukunst werden mußte. Der unmittelbare Zusammenhang der letztren mit dem praktischen Bedürfnisse, an dessen Befriedigung auch die des religiösen, also des idealen Bedürfnisses sich knüpfte, sicherte der Baukunst, bei aller Verschiedenheit der architektonischen Formen, doch stets ihre eigene Wiedergeburt. Die Sculptur aber erschien nur bei einem Volke nothwendig, bei einem Volke, das seine Götter in menschlich natürlicher Weise lebend dachte, und daher auch in menschlicher Körperlichkeit zu sehen verlangte, in menschlicher, jedoch — und hierin lag der Ausdruck der Verehrung — in schöner, in idealer Körperlichkeit.

Die Betrachtungsweise der hellenischen Sculptur war in der Mitte des vorigen Jahrhunderts eine enthusiastische; so hinreißend einflußreich sie auf die Gemüther gewirkt und so nöthig zur Befreiung des Geschmacks von schwerfälligem Herkommen sie war, so sehr verletzte sie häufig die Unbefangenheit der Erkenntniß. Winckelmanns historische Darstellungen und kritische Betrachtungen, Heyne's Erläuterungen zu den alten Classikern, viele hierhergehörige Gedichte von Schiller athmen das Gefühl idealer Freiheit, die in den Kunstwerken des alten Hellas als gegenwärtig und wirklich angetroffen wurde. Diese Männer athmeten in dem Genusse jener Herrlichkeit tiefer auf, wie Gefangene, die sich aus der Kerkerluft befreit haben. Sie bereiteten die richtige Betrachtungsweise, die Erkenntniß der Wahrheit der hellenischen Kunst, welche an die richtige Betrachtung und Erkenntniß der Natur, an die ideale Belebung der Naturwissenschaft geknüpft sein mußte, vor; die Rede Schellings über das Verhältniß der bildenden Künste zur Natur, selbst ein unvergängliches philosophisches Kunstwerk, worin wie in einem Kern zusammengedrängt ein ganzes System ruht, vollbrachte diese richtige Anschauung der hellenischen Kunst, und somit der Plastik im Allgemeinen. Wie überhaupt nunmehr offenbar wurde, daß es ein Irrthum gewesen, in dem Stofflichen eine Schranke des Geistes finden zu wollen, so ergab sich sogleich weiter, daß man Form nicht als feindselig gegen das Wesen zu betrachten habe, sondern daß in der ganzen Natur überall die Form unmittelbar aus dem Wesen fließe, diesem ihr Dasein verdanke. Hiermit stürzte jene frühere Kunstansicht, die gleichfalls bisher über dem Enthusiasmus für den Inhalt des Kunstwerks die wahre Bedeutung der künstlerischen Form versäumt hatte, und machte der richtigeren Platz, wonach der Inhalt des Kunstwerks, die Idee selbst unreif ist, wenn sie nicht in der Form offenbar wird. Der Begriff des Ideals, als eines Phantasiebildes, dessen Inhalt die Idee ist, schließt ja bereits Inhalt und Form in sich, wie sollte nun

dem sinnlichen Kunstwerk, als lediglich Erscheinung des Ideals, nicht gleichfalls die Form das Recht gleicher Bedeutung mit dem durch sie offenbarten Gedanken haben? Kunst im Allgemeinen, und bildende insbesondre errang dadurch erst ihre vollständige Würdigung, denn das höchste Prinzip der Kritik änderte sich dahin, daß es nun von dem einzelnen Werke individuelle Schönheit, anstatt einer abstracten, den Werth aller concreten Wirklichkeit negirenden Schönheit, die man nur irrthümlich ideale Schönheit genannt hatte, forderte; hatten die Aesthetiker bisher der Charakterlosigkeit, der unbestimmten, sich mit dem allgemeinen Typus der Gestalt begnügenden Form das Wort geredet, so drang man jetzt überall auf das Charakteristische, auf Hervorhebung jener Momente in der Erscheinung, welche sie von der allgemeinen Gattung als Besonderheit unterscheiden.

Kein mit den antiken Bildwerken Vertrauter kann mehr läugnen, daß in jedem von ihnen der Reiz der Individualität waltet, daß ihre Formen nicht blos schön, sondern charakteristisch schön sind. Unter Charakter nämlich sollte man niemals ein Inneres an sich, sondern, dem Sinne des Wortes gemäß, immer das Innere, insofern es im Aeußern ausgeprägt erscheint, gleichviel, ob dies Aeußere Körperform, oder Handlungen, ja selbst Gedanken sind, verstehen. Charakter ist schlechthin Erscheinung der Individualität, oder des einfachen Grundwesens, ist irgend äußere Ausprägung desselben. Indem nun aber das Charakteristische in der bildenden Kunst als Gegensatz zu dem Idealistischen aufgefaßt wurde, erlitt jeder dieser Ausdrücke, dadurch daß er eines ihrer Extreme bezeichnen sollte, vielfaches Mißverständniß, vor welchem die Wissenschaft zu warnen hat. Ideale Charakteristik, nur dies ist die Eigenschaft des ächt künstlerischen Gebildes; das Persönliche hat darin seine volle Geltung, aber in gleichem Maaße hat sie auch das Gattungsmäßige. Am Deutlichsten zeigt sich dies an dem Zustande der Leidenschaft, worin das Gepräge der Individua-

lität deren maaßloseſter Ausdruck wird; ihr großer Werth für die Kunſt, näher für die bildende Kunſt, wird von derſelben gern anerkannt, aber nur, damit ihr Ausdruck auf ſeine allgemeinen Kennzeichen zurückgeführt werde, nicht um ihn mit ſeinen beſonderſten, zuletzt Ekel erweckenden Gebrechen wiederzugeben. Für immer giltig iſt die Ausführung dieſer Lehre in Leſſings „Laokoon", wo ſich aufs Klarſte herausſtellt, wie viel engere Gränzen dem bildenden Künſtler als dem dramatiſchen Dichter, und wie viel engere wieder dieſem als dem auf Sichtbarkeit ſeiner Geſtalten verzichtenden epiſchen Dichter gegeben ſind. Nur einer der Millionen von Zeitpunkten, worin das individuelle Leben an ſeiner äußerſten Oberfläche, an ſeiner körperlichen Geſtalt dem Auge erſcheint, iſt der wichtigſte im ganzen Verlaufe ſeines Erſcheinens. Es iſt der Zeitpunkt, worin alles Zufällige, nur Subjective, mithin Willkührliche von der Erſcheinung abgeſtreift iſt, und mit der freien Perſönlichkeit die Gattung, der ideale Menſch dem Auge ſich zeigt. Nur dieſen einzigen Zeitpunkt greift der Bildhauer heraus und hält ihn im Marmorbilde feſt, gerade wie der dramatiſche Dichter aus der Reihe von Handlungen ſeines Helden die entſcheidendſte Handlung, worauf ſich Alles im Drama zu beziehen hat, herausgreift. Wahrlich, die Aufgabe der bildenden Kunſt wäre leicht, wenn jener Zeitpunkt in der Wirklichkeit nicht ein ſo flüchtiger wäre, daß ſeine Erſcheinung in der Seele auch nur in einem Augenblicke feſtgehalten ſein will. Von allen Menſchen allein der bildende Künſtler, der berufene und wahre, genießt ſeiner, und zugleich eine Empfängniß, die für die Menſchheit eine Frucht, nämlich das Kunſtwerk gewähren wird. Die Kluft zwiſchen Natur und Kunſt exiſtirt nicht mehr in jenem Zeitpunkte, aber auch nur in dieſem einen Augenblicke nicht. Der Streit über das Idealiſiren und Charakteriſiren in der bildenden Kunſt erwächſt eben aus dem Ringen des Künſtlers darnach, jenen flüchtigen Zeitpunkt nicht blos in der Phantaſie feſtzuhalten, ſondern mittelſt der

Arbeit zu verwirklichen; ist das Werk zu Stande gekommen, so sieht er selbst deutlicher als Alle den Unterschied zwischen Ideal und Wirklichkeit, und wird oft über Lob und Tadel lächeln müssen, um sich hierauf einsam mit seinem Schmerze zu fühlen, und in neuer Arbeit seine Heilung zu suchen.

Solche Mangelhaftigkeit muß in Geschichtsperioden, wo irgend eine besondere Kunst von dem Geiste der Nation nicht gefordert, mithin ohne tiefere historische Bedeutung ist, unvermeidlich eintreten. Was nun die Sculptur betrifft, so wurde sie aber in Griechenland, wie wir bereits gesehen, vom allgemeinen Geiste der Nation getragen, und lieferte die Verwirklichung des nationellen Gottesbewußtseins. Nur bei einem Volke, welches in der Naturgestalt das göttliche Leben erblickte, vermochte sie dies, nur bei einem in Gestalten, in sichtbaren Idealen denkenden Volke konnte die Sculptur selbst als Gottesverehrung aufgefaßt werden. Den Olympischen Zeus des von der Lesung des Homer begeisterten Phidias vor dem Tode gesehen zu haben, pries sich der Grieche eben so glücklich, als der Muhamedaner, wenn er Mekka erreicht hat. Die männliche Erhabenheit der Gebilde des Phidias, die weiche Form der Jünglings- und Mädchengestalten des Polyklet bezeichnen mit einander das Zeitalter der höchsten Entwickelung der Sculptur, dasselbe, worin für die Architektur die ionische Säule maaßgebend ist, dasselbe, worin durch Siege erkämpft, die Blüthe der Staatsverfassung, Freiheit und Ordnung in Athen zur lebendigen Wirklichkeit geworden war. Ein unendlicher Reichthum von Bildungen liegt zu Tage, ein Reichthum von allmählich durch Griffel und Meißel verwirklichten, seit einem halben Jahrtausend in den Gemüthern lebenden Idealen. Alle Tiefen menschlicher Eigenthümlichkeit sind äußerlich geworden, haben ihren bildlichen erschöpfenden Ausdruck, ihre ideale, d. i. göttliche Form erreicht. Der Olymp existirt unter den Sterblichen und vor deren Augen. Das schöne Maaß, die weise Selbstbeschränkung der Kunst erscheint

im Herrn aller Musen, dem Apoll, der Genuß des Weins und der Liebe in Dionysos und der Aphrodite; die Wurzel des Staatslebens, die sorgsame Pflege des Erdbodens, Ceres; Tapferkeit im Kriege, Ares; weltliche Klugheit, Hermes; technische Geschicklichkeit, Hephästos; Strenge der Weisheit und Keuschheit, Athene und Diana, — und wie unzählige andre Gestalten sind als Vertreter charakteristischer Unterschiede der Persönlichkeit vorhanden. Je reichere Mythen von dem Verkehr der Götter unter einander die Poesie erschaffen hatte, desto mehr war der Vorrath einzelner Gestalten angeschwollen, desto weiter hatte sich die Aufgabe der Sculptur ausgedehnt. Gegen die Poesie stand sie durch ihre Macht der concreten Wirklichkeit im Vortheile, sonst aber vielfach im Nachtheil. Mit der Aufgabe des Rundbildes, der freien körperlichen Gestalt hängt schon die Bedingung zusammen, daß die Sculptur die einzelne Gestalt, nicht den Reichthum des Bezugs mehrer Gestalten als Hauptaufgabe erkenne. Die Gruppe, wenn sie handelnden und leidenden Bezug darstellen soll, kann, wenigstens ohne Gefahr die plastische Würde zu verläugnen, das Moment der Ruhe nicht von sich stoßen. Als einen ferneren Vorzug der Epik vor der Sculptur darf man nicht übersehen, daß diese gleichsam nur die Summe des Einzellebens als in einen Moment zusammengedrängt, mithin nicht die Auslegung der Persönlichkeit in dem stetigen Verlaufe ihrer Thaten darstellen kann; folglich erscheint sie leicht als einseitige Auffassung des individuellen Ideals. Sie kann eben nur positiv verfahren, während alle jene genannten Ideale in sich selbst jene bedeutende menschliche Eigenthümlichkeit an sich tragen, daß nämlich ihre Tugend selbst Quell der Schuld wird, und zu Irrthum und Fehler verleitet, ein Umstand, wodurch die vielbewunderte reiche Bewegung in die griechische Götterwelt kommt. So tiefsinnig der Bau, die Verbindung der Mythen ist, so hat doch gerade die ihrer Ergründung gewidmete Wissenschaft, die Mythologie, sehr oft durch das Bestreben, ihnen

ein System aufzuzwingen, das Verständniß der Wahrheit beeinträchtigt. Beherzigenswerth bleibt in dieser Hinsicht die Aeußerung Hegels, die man vielleicht von ihm nicht erwartet, „daß der griechische Polytheismus keine in sich systematisch gegliederte Totalität ausmache". Man übersehe hier nur nicht den Beisatz „systematisch". Die Gliederung der Mythen als eines Ganzen bestreitet Hegel nicht; er vindicirt ihnen nur ihre Unendlichkeit und Unerschöpflichkeit, indem er den ganzen Kreis natürlicher und sittlicher Mächte zu ihrem Gebote stellt.

Die Darstellung des Werdens, Blühens und Vergehens des plastischen Ideals, übereinstimmend mit den Epochen der dorischen, ionischen, korinthischen Säule ist Arbeit der Kunstgeschichte. Ungemilderte Kraft, ja Härte des Umrisses verräth dem Historiker den äginetischen Ursprung; solche Statuen tragen den bildlichen Ausdruck dorischer Strenge an sich; Rohheit der Arbeit giebt Zeugniß für ein Uebergewicht des Willens gegen das Können, Ueberschwenglichkeit des Ideals ohne Selbstbeschränkung. Als aber der Gipfel der Kunst erstiegen war, unter der milden Leitung des Staates durch Perikles, theilt sich alsbald der Kunsttrieb in viele Wege. Erweckten Phidias, Polykleitos und der naturwahre Myron Bewunderung und Ehrfurcht, so kam den zarten lieblichen Gestalten des Praxiteles und Scopas Liebe entgegen. Der Grundtypus beider Geschlechter, Stärke des Mannes, weibliche Grazie war zum Ideal erhoben, künstlerisch verwirklicht. Uebergewicht der technischen Fertigkeit über die Begeisterung, namentlich die religiöse, legen endlich die zahllosen Künstler aus der Zeit von Alexanders Nachkommen an den Tag. Weichlichkeit und Sucht, durch üppigen Reiz oder Uebertreibung zu bestechen oder zu überraschen, herrscht in dieser bis zur späten Römerzeit sich erstreckenden Periode, und manches Herrliche wird in seiner geschichtlichen Bedeutung durch den Zweifel, ob es nicht Kopie eines frühern Urbildes

sei, wie man dies neuerlich von dem berühmten Apoll von Belvedere behauptet hat, geschmälert.

Der Vorrath des theils ganz unbeschädigt, theils in werthvollen Fragmenten aus diesen drei Zeiträumen Gerettenten ist glücklicherweise groß genug, um der archäologischen Wissenschaft mit Hülfe der alten Schriftsteller die Sichtung und Veranschaulichung der Unterschiede im Styl möglich zu machen. Die höchste plastische Aufgabe ist überall der nackte menschliche Körper, doch findet sich bald auch der bekleidete; und um so eher konnte dies eintreten, als die griechische Bekleidung durch ein in weiten Falten umgeworfenes Gewand, wobei Hände und Füße frei blieben, den Umriß des Körpers zwar verhüllte, doch nicht, wie in Zeiten unnatürlicher Gebräuche geschehen ist, entstellte. Das Kleid, an sich ohne nothwendigen und starren Schnitt, empfängt so erst von dem Körper und dessen Bewegung seine wechselnde Form, bietet durch die Mannigfaltigkeit des Faltenwurfs dem Auge ein lebensvolles Bild. Indem also die Bekleidung auf das einfachste Naturbedürfniß zurückgeführt ist, muß ihre plastische Darstellung das Schicksal aller Naturauffassung theilen, und in den drei Perioden der griechischen Sculptur sich unterscheiden. Der Faltenwurf ist wahrhaft ungezwungen nur in der Blüthezeit der Kunst, vorher meistens von steifer Regelmäßigkeit, später oft von gesuchter Unordnung. Das plastische Kunstwerk in seiner freien, selbstständigen Körperlichkeit bedarf geringer äußerer Hülfsmittel, um seinen Zweck zu erfüllen. Da es als Rundbild von allen Seiten gesehen sein will, so verlangt es, völlig frei, und um von der gemeinen Wirklichkeit des Lebens losgehoben zu sein, auf irgend einem es von der Erde trennenden Untersatze zu stehen, Gründe genug, um die schwesterliche Hülfe der Architektur in Anspruch zu nehmen. Der griechische Säulentempel, das für das plastische Bild recht eigentlich errichtete Haus, erfüllte beide Foderungen. In späterer Zeit, wo die Architektur praktischen Zwecken dienstbar

wurde, drückte sie die plastische Kunst bis zur Zierrath für ihre Werke herab, machte sie mithin zum Beiwerke. Das nahe Verhältniß beider Künste hat aber noch besondere, an bestimmten geschichtlichen Verlauf geknüpfte Erscheinungen hervorgebracht, woran man leicht erkennt, wie sich die eine aus der andern herausentwickelt hat. Am Wichtigsten hiefür ist der in Aegypten heimische Obelisk, die durch Zuspitzung sich selbstständig machende Säule. Der Zweck des Tragens ist hiermit aufgegeben. Der Obelisk an sich bedeutet etwas, d. h. er ist nur etwas durch Bezug auf einen Gedanken, er ist allegorisch. Die Hellenen, in ihrer ältesten Zeit, wie man sagt, nach dem Beispiele der ihnen befreundeten Phönizier, setzten einzelne Merksteine an die Straßen, auf welche sie dann einen Kopf setzten, — Anfang ihrer plastischen Kunst, — die sogenannten Hermenbilder. Hervorbildung eng anliegender Arme und Beine fand sich dazu, bis die Gestalt des ganzen Körpers durch die Allgewalt des Ideals sich frei machte. Dies ist eine Art des angedeuteten verwandschaftlichen Verhältnisses, wonach die Bildnerei der Baukunst wie die Tochter der Mutter folgt. Die zweite Art aber ist die, wo sich der Griffel und Meißel nur der vom Architekten errichteten Wand bedient, um die sich ihm darbietende Dimension der Breite zur Darstellung einer fortlaufenden Reihe von höher oder niedriger aus ihr hervorragenden, immer aber mit der Fläche zusammenhangenden körperlichen Gestalten zu benutzen, nämlich das Relief. Indem hier nicht mehr die freie Körperlichkeit des Individuums, sondern die Zusammenstellung einer Vielheit Zweck ist, ändert sich die ganze Aufgabe des Künstlers, bildet sich eine neue Kunst, oder wird mindestens vorbereitet. Die Anwendung der Fläche als Träger des Bildes wird nämlich Vorbereitung für die Malerei. Zwischen dieser und der reinen Plastik steht nun das Relief, nicht etwa eine Erfindung der letzten plastischen Periode, sondern von den Hellenen bereits in der ersten gepflegt, so daß es, obgleich an die Geschichte der Plastik geknüpft, doch

auch seine besondren Schicksale gehabt hat. An der dorischen Säulenordnung durch das Verlangen, dem Fries einen Schmuck zu gewähren, hervorgerufen, ist es flach, im Laufe der Geschichte aber bald sehr, bald weniger stark über die Grundfläche erhaben. Für den Grad seines Hervortretens stellte sich ein bestimmtes Schönheitsmaaß heraus. Je mehr es sich aber über seine erste Aufgabe, nur Zierrath eines Theils des Bau's zu sein, zu freier Selbstständigkeit erhob, desto deutlicher wurde seine allgemeine künstlerische Bedeutung, die Gränzen des plastisch-Darstellbaren zu erweitern. Nicht mehr die schöne Individualität, wie sie in menschlicher Körperform zur Erscheinung kommt, sondern Darstellung der durch Zusammentreten verschiedener menschlicher Gestalten in wechselseitiger Handlung sichtbaren bildlichen Beziehung, Darstellung der Begebenheit wird dem Relief möglich; ein Ereigniß tritt uns in dem Bilde entgegen. Durch Ausdehnung in die Länge der Wand wird Theilung des Ereignisses in mehre aus einander hervorgehende Ereignisse, ein Nacheinander der Zeitmomente, worin sich das Darzustellende begiebt, darstellbar, und die räumliche Reihe wird zur Allegorie für die Reihe geschichtlicher Zeitmomente. Die sichtbarliche Darstellung des Epos gelingt am Leichtesten dem Relief, worin wir den Verlauf, welchen der Epiker an unserer Phantasie vorüberführt, vergegenwärtigt sehen. Denkt man sich das Relief immer mehr verflacht, gleichsam so lange bis es in die Wand selbst hineingeht, so bleibt es als fortlaufende Reihe von nur noch dem Auge, nicht mehr dem Tastsinne wahrnehmbaren Umrissen, abstracten Bezeichnungen der Gränzen der einzelnen Gestalten, womit dann die Sculptur ihr Ende erreicht hat, und die Malerei beginnt.

Allerdings nicht nur bei den Hellenen, sondern bei allen Völkern treffen wir plastische Kunstwerke an, nur ist die Sculptur bei keinem andern nothwendiger Ausdruck der nationalen Natur- und Weltanschauung, vielmehr gerade im offenen Widerspruche mit dem, was die Natur aufzeigt, und wenn in

der modernen Zeit die wiederverstandene Lehre antiker Kunstdenkmäler die herrlichsten Früchte, wie die Werke eines Thorwaldson erzeugt hat, so haben die vereinzelten Meister ihre Kunst doch nicht wieder zur Volkssache machen, sie noch nicht im nationalen Bewußtsein wieder auferstehen lassen können. Die asiatischen Religionen, auch die christliche Religion, bedingen nicht den Cultus der schönen Körperlichkeit, dem allein die plastische Kunst Ausdruck werden kann.

Was die vorgriechische Plastik betrifft, so legt sie zwar das Bestreben dar, irgend eine Körperlichkeit zu schaffen, welche dem göttlichen Ideale entspreche, es in sinnlicher Gegenwart enthalte, aber wir nehmen nur Beziehung des Bildes zum Gedanken wahr, nicht sehen wir diesen aus räthselhafter sinnlicher Hülle mehr zu unserer Ahnung als zu unserm Begriffe redenden Gedanken wirklich in der Gestalt aufgehen. Sie stehen mit den lebendigen Naturgeschöpfen im Widerspruche. Die phantastischen Indier brüten wunderliche Gestalten aus, denen sie göttliche Anbetung zollen. Dreizehn bis sechszehn Fuß hoch, mit mehren Köpfen, mehren Armen, einzelnen nicht dem Menschenleibe sondern der Thierwelt angehörigen Gliedern, nicht freistehend, sondern mit dem Rücken in die Wand des Felsentempels eingehend, so beschaffen bieten sie weder charakterischen Ausdruck noch Schönheit in den Gesichtszügen und Verhältnissen, und machen nur im Allgemeinen die Wirkung des Maaßlosen und Ungeheuerlichen. Die reflectirenden Aegypter, voll Ehrfurcht für das thierische Leben, sprechen dieselbe in vielen allegorischen Bildwerken aus; z. B. in den Sphynxen, — Löwenleibern mit Weiberköpfen, — umgekehrt in Menschenleibern mit Thierköpfen, überall mit größerem Erfolge die thierische als die menschliche Leiblichkeit behandelnd. Gemeinsam ist der indischen, wie ägyptischen Plastik der enge Zusammenhang mit der Architektur, der Mangel aller Selbstständigkeit, ein Zug der durch die ganze vorgriechische Sculptur geht. Selbst bei den, ihren re-

ligiösen Ansichten nach, wie schon Herodot lehrt, allem Bilderdienste feindlichen Persern gab es eine Sculptur, natürlich nur zur Feier der politischen Macht ihrer Fürsten und ebenfalls in Verbindung mit der Baukunst, wie uns die Ruinen von Persepolis beweisen. Die aus dem Oriente nach Europa vordringende Idee eines über alle Abbildung erhabenen, nur im Geiste anzubetenden Gottes war es, welche die Menschen eine andre Betrachtungsweise der Natur als die bei den Hellenen herrschende lehrte, und die ideale Auffassung der schönen Körperlichkeit vernichtete. Der christliche Gottesdienst bedurfte der Plastik nicht mehr, sondern fand seinen nothwendigen Ausdruck nicht in objectiver Bildlichkeit, sondern in subjectiver Entäußerung, mithin am Vollständigsten in der Tonkunst. Die Geschichte der Plastik bei den christlichen Völkern hängt mit der des Studiums hellenischer Kunstüberreste genau zusammen, und liefert um so edlere Erscheinungen, je mehr sich die Meister durch die aus jenen gewonnene Belehrung dazu leiten ließen, daß sie sich den liebevollen, unbefangenen Blick für die vom Geiste belebte Körperlichkeit des Menschen rein bewahrten. Vereinzelt mußten ihre Leistungen bleiben, geknüpft an die Verewigung etwa des Andenkens einer politisch bedeutenden oder sonst verdienstvollen Person, da ihrer Kunst sowohl die ganze Lebensweise als das religiöse Bewußtsein der christlichen Völker nicht förderlich waren, die Theilnahme der durch Wissenschaft Gebildeten nicht mit Volksinteresse zu verwechseln ist.

V.

Die Malerei.

So lange die Werke der bildenden Kunst einen bestimmten Raum wirklich ausfüllen, ein rein substantielles Dasein

haben, so lange folglich wir sogar durch den Tastsinn uns von ihrer Beschaffenheit Kenntniß verschaffen können, so lange dürfen wir ihnen eine plastische, oder körperliche Natur beimessen. Wir sahen bei dem Relief bereits dieselbe insofern beschränkt, als die Reliefgestalt nur zum Theil wirklich körperlich existirt, der Zusammenhang mit der Fläche der Wand aber unsrer Phantasie die Möglichkeit eröffnet, den nicht existirenden Theil für sich zu suppliren. Bleibt endlich nur der dunkle Umriß auf der hellen Wand, ohne alles körperliche Hervortreten, zurück, so sind wir auf die Wahrnehmung des Auges, welches kraft seiner Reizbarkeit für das Licht den dunklen Umriß, die sogenannte Zeichnung, als Gegensatz der lichten Fläche zu unterscheiden vermag, beschränkt. Hiermit betreten wir ein neues Kunstgebiet, das der Malerei, welche nicht mehr die Körper wirklich, sondern nur den Schein der Körperlichkeit darstellt. Sie giebt einen Vorzug auf, um einen anderen nicht blos scheinbaren, sondern in der That höheren dafür zu gewinnen, nämlich den, für einen Sinn allein, nur für den des Gesichts zu sein. Dieser setzt uns mit dem Kunstwerke nicht unmittelbar wie der Tastsinn in Berührung, sondern bedarf dazu eines Mediums, des Lichtes, dessen Gegensatz, die Finsterniß jede Wirkung und Beziehung des Gemäldes auf unser Gemüth unmöglich macht. Es existirt dann nicht für uns, wie es ja selbst dem Lichte sein Daseinverdankt, ohne dasselbe überhaupt nicht existiren würde. So ist denn das Wesen der Malerei dem der Plastik entgegengesetzt, wie Schein dem Sein. Eine zarte Gränze verbindet sie, eben jener auf der Fläche darstellbare, in der Malerei Zeichnung genannte Umriß, allerdings die fast abstracte Gestalt, worauf die Fülle der dreifachen körperlichen Ausdehnung einer Bildsäule sich zuletzt concentrirt. Der Betrachtende nun ist von dem Gemälde einen einzelnen bestimmten Standpunkt zu nehmen genöthigt, während er, aufgefordert und begünstigt durch die ganz freie Stellung der Bildsäule, denselben

vor ihr unendlich wechseln mußte, um allmählich deren wahren und ganzen Genuß zu erreichen. Der erwähnte Gegensatz aber, worin ihrem Wesen nach beide Künste beharren, läßt sich auf den allgemeinen zwischen Form und Farbe zurückführen, ein Gegensatz, zunächst rein sinnlicher Art, tiefer aufgefaßt symbolisch für den des plastischen und des malerischen Ideals.

Farbe an sich ist nicht Eigenschaft des uns als damit behaftet erscheinenden Gegenstandes, noch des diesen berührenden Lichtes, sondern unmittelbare Wirkung des zwischen dem Lichte und dem Gegenstande befindlichen durchsichtigen aber trüben Stoffes, und zwar Wirkung auf das menschliche Auge, welches überhaupt vom Lichte erregbar, doch in verschiedenem Grade, je nachdem das Licht durch seinen natürlichen Gegensatz, das Dunkel, gehemmt, gebrochen ist, erregt wird. An diese verschiedene Erregung ist der Unterschied der Farbe gebunden. Reines Licht erregt bis zur Tödtung, blendet wenigstens nur anstatt dem Auge ein concretes Erleuchtetes zu zeigen, Mangel alles Lichts Finsterniß, mithin der absolute Gegensatz von jenem, ist auch Mangel aller Erregung. Die zu schwache sowohl als die zu starke Reaktion unseres der Erregung bedürftigen Gesichtssinnes stumpfen denselben ab. Auf die Farbenlehre angewandt, giebt das hier geltend gemachte polare Gesetz die Belehrung, daß zwischen Weiß und Schwarz in der Mitte die höchste aller Farben, das Roth, zu suchen sei, welches wieder mit dem Weiß durch das Gelb, mit dem Schwarz durch das Blau vermittelt wird. Ohne die auf solchem Wege erreichte Farbenscala weiter zu verfolgen, da uns deren physikalische Natur hier nicht näher angeht, gewinnen wir aus dem Angeführten die Gewißheit, daß die Farben als Erregungsgrade, ihr Wechsel, ihre Mischung als Erregungsspiel für unsern Sinn unmittelbare Bedeutung haben. Nun aber bietet das Farbenmaterial unendliche Unterschiede, die auf objective Bestimmtheit zurückzuführen durch die verschie-

dene Beschaffenheit, nämlich Erregbarkeit des Gesichtssinnes der einzelnen Menschen selbst erschwert wird. Die Subjectivität mischt sich immer in das Urtheil, ja, einige, obgleich wenige Individuen entbehren des Farbensinnes gänzlich, andere schwanken wenigstens in ganz gewöhnlichen Bestimmungen. Der das Farbenmittel zu seinen Darstellungen erwählende Künstler leidet und gewinnt bei solcher Eigenthümlichkeit. Er vermag unstreitig jenes Mittel weit leichter zum unmittelbaren Ausdruck des innersten Gemüthszustandes im Bilde zu verwenden, als der Bildhauer seinen spröden Stein; zwar nicht wirklich raumerfüllend ist die vom Pinsel hervorgezauberte menschliche Gestalt, wie die des Meißels es ist, aber indem sie diesen Vortheil entbehrt, gewinnt sie mit dem Scheine der wirklichen Form einen höhern, den Schein des wirklichen pulsirenden Lebens; sie gewinnt ihn durch die Farbe, den Verräther des feinsten Gefühlswechsels im Glanze des Auges, in allen durch den Blutumlauf der Haut verliehenen Schattirungen. Andrerseits aber wächst die Aufgabe des Malers durch die Schwierigkeit, den zarten Wechsel des Seelenausdrucks in der Färbung der Haut für einen entscheidenden Augenblick festzuhalten, und dabei seinem subjectiven Blicke nicht zum Schaden des im Scheine darzustellenden wirklichen Lebens allzuviel zu vertrauen.

Dies vorausgeschickt, gehen wir zu den näheren Unterschieden am Gemälde über, und führen sie angegebenermaaßen auf den darin vermittelten Gegensatz zwischen Zeichnung und Färbung zurück. Die Zeichnung ergiebt sich sogleich als Beschränkung, als Gränze, als Trennung der einzelnen Gestalt von dem Hintergrunde, oder von der neben ihr hingestellten. Wie die Zeichnung zwischen Sculptur und Malerei schwebt — der Aesthetiker Weiße, von dem Wortbegriffe ausgehend, sagt von ihr aus, daß sie nicht das Schöne selbst, sondern nur das Zeichen des Schönen liefere, — so ist sie auch wohl Beider Mutter, denn schon die alten Griechen erzählten, daß ein

Mädchen die Silhouette ihres Geliebten auf der Wand abgezeichnet habe, worauf ihr Vater hiernach eine Büste aus Thon gefertigt, und solchergestalt der erste Bildhauer geworden sei. Das Zeichnen kann sich selbstständig machen, ohne die Farbe zu Hülfe zu rufen, indem es den in ihm selbst gesetzten Unterschied von Schwarz und Weiß weiter zur Schraffirung verwendet, doch entfernt es sich dann von seiner ursprünglichen Bestimmung nur den Umriß festzuhalten. Wie wir hier die Zeichnung auffassen, ist sie etwas Abstractes, nichts als der im Gemälde vermittelt vorkommende Gegensatz zur Farbe, der sich als solcher nicht besonders geltend zu machen hat, indem illuminirte Zeichnungen keine wirklichen Kunstwerke, keine Gemälde sind. — Die Farbe eines Bildes, in ihrer Totalität richtiger Färbung Colorit genannt, bildet für die Wissenschaft den abstracten Gegensatz zu der Zeichnung, das Unendliche dem Endlichen, das Freie dem Nothwendigen gegenüber. Kinder und Wilde äußern das lebhafteste Vergnügen an der Farbe schlechthin, zumal an der lebhaften, und am grellen Wechsel derselben, an dem Bunten. Das Schicksal der Farbe ist dem des Tones höchst ähnlich, wie auch, physikalisch genommen, beiderlei Kunstmaterial ähnliche, verwandschaftliche Verhältnisse und Phänomene darbietet, ja, besondre Farben wie besondre Tonarten werden als symbolische Aeußerungen eines Gemüthszustandes angesehen, und künstlerisch benutzt. Wie das Licht überhaupt als Belebungs- und Erregungsmittel im Weltall wirkt, so auch dessen bestimmte Trübung in der Farbe. Das Studium der Natur lehrt nun aber diesem Wohlgefallen an dem von bestimmter, wie man sagt reiner Farbe bewirkten Sinnesreize nicht allzusehr zu vertrauen; an sich geistlos, sättigt es sich und endet wie aller rein sinnliche Genuß mit Ekel. Die Farbe am Naturgegenstande bietet wesentliche Unterschiede dar, insofern sie dem Gegenstande eigen, oder durch Beleuchtung hervorgebracht ist, weiter, insofern sie verschiedentlich getrübt mit dem eingenommenen Stand-

punkte des Beschauers wechselt. Soll der Beschauer seinen Eindruck im Gemälde wiedergeben, so muß er sich entschließen, diesen seinen Standpunkt zu fixiren, und hat nun eine bestimmte Totalität vielfach unter einander vermittelter Farben vor sich. Seine persönliche Auffassung dieser Totalität macht er im Gemälde objectiv, und fordert vom Beschauer des Bildes nunmehr das Eingehen in den Gemüthszustand seiner, des Künstlers, der aus dem Bilde herausscheint, und am Deutlichsten erkennbar sein wird, wenn ein andrer Maler denselben Naturgegenstand malt; am Meisten zum Verräther dieser subjectiven künstlerischen Unterschiedenheit wird eben das Colorit des Bildes werden, während die an äußerlichste Nothwendigkeit weit mehr gebundene Zeichnung jene subjectiven Unterschiede durch bestimmte objective Gesetze ungleich mehr verhüllt. Das Colorit mithin wird die stärkste Vermittlung zwischen der Subjectivität des Malers und der des Beschauers und enthält den Grund, daß bei den Werken der Malerei der Einzelne mit dem einzelnen Menschen es mehr, als bei den Werken andrer bildenden Künste geschieht, zu thun hat, daß das Kunstwerk zum Mittel eines innigeren Gespräches des Künstlers mit dem Genießenden wird.

Zeichnung und Colorit, in der Abstraction getrennt, gehen im wirklichen Gemälde so innig in einander auf, daß jedes einzelne der beiden Momente darin aufgehoben scheint. Der Gegenstand, z. B. eine menschliche Gestalt ist durch die Farbe mit dem Hintergrunde vermittelt, durch den Umriß von ihm abgetrennt. Das Zusammenwirken des Colorits und des Umrisses hebt diese Trennung auf, so daß sie nur der Schein körperlicher Lösung von dem Hintergrunde wird, daß sich das wirklich nur als Fläche existirende Bild zu vertiefen und die Gestalt frei zu stehen, während in bestimmter Entfernung von dieser der begränzende Hintergrund erst sich zu befinden scheint. Denn auch in der Wirklichkeit löset eine Naturgestalt sich durch ihre eigene Lichtatmosphäre, einen helleren Umriß, von

dem hinter ihr befindlichen Grunde. Je weniger jener Vermittlung der Maler gewachsen ist, desto eher wird er, daß seine Gestalt nun auf der Wand aufgeklebt nicht frei zu existiren scheine, Gefahr laufen, durch das Zusammenwirken von Umriß und Colorit ergiebt sich das wichtigste Mittel der Malerei, die Perspective, der Fernschein. Weil Architektur und Sculptur Wirklichkeit hervorbringen, so ging sie die Perspective nur als Mittel zum Zwecke, nämlich bei ihren Entwürfen an; weil Malerei nur den Schein der lebendigen Wirklichkeit giebt, so nimmt sie jenen bei jeder Ansicht und Betrachtung eines Naturgegenstandes bereits vorkommenden, dann also wirklichen Schein, in ihr Werk mit auf. Die Perspective nun ist selbst doppelt, in Zeichnung und Colorit begründet, Linear- und Luftperspective. Jene ist vorzugsweise abstracter Art, wissenschaftliches Resultat; ihre Grundsätze lassen sich ermitteln und feststellen, ihre Regeln praktisch mit Sicherheit anwenden, und deren Erfüllung mathematisch beweisen. Die Umrisse jedes Körpers, als abstracte Linien aufgefaßt, zeigen, je nachdem der Körper ganz oder theilweise seine Lage verändert, dem auf seiner Stelle beharrenden Auge gewisse Veränderungen, Verkürzungen genannt, die sich wissenschaftlich bestimmen lassen. Ebenfalls wenn der Körper des Gegenstandes ruht, der Betrachtende aber den Standpunkt wechselt, findet dies Statt. Tritt der ganze Gegenstand von uns, oder wir von ihm zurück, so besteht jene Veränderung in totaler Verkleinerung. Da nun das Gemälde verlangt, nicht als Fläche sondern als tiefer Raum zu erscheinen, indem sein Gegenstand als Körper wirklich Raum nach der Tiefe einnehmen müßte, so ist die Linearperspective unerläßliche Bedingung für das Bild, ohne darum die andre Art der Perspective, nämlich die der Luft irgend ersetzen zu können. Erst diese nämlich vollendet die Täuschung, während die erste es nicht weiter bringt als daß wir *verstehen*, was mit der Zeichnung gemeint ist. Jeder freie Körper ist wirklich mit

Luft umgeben, der gemalte muß scheinen es zu sein, und daher verschieden erscheinen, je nachdem die Luftschicht zwischen ihm und dem Auge bedeutender angenommen wird, was auszudrücken nur der Farbe möglich ist, wie uns selbst in der Wirklichkeit der fernere Gegenstand nicht blos in kleineren Linienverhältnissen sondern auch in undeutlicheren, mehr in der Luft verschwimmenden getrübten Umrissen, überhaupt von einer alle einzelnen Unterschiede mehr und mehr verschmelzenden Färbung erscheint. Durch die Farbe wird die Wirkung hervorgebracht, daß die vom Lichte durchströmte Luft über den dargestellten Gegenstand ausgegossen und die Einheit des ganzen Bildes, die Harmonie der Beleuchtung hergestellt wird. Die Farbe bringt es dahin, daß man sie als Mittel vergißt, und nur mehr oder weniger getrübtes, oder, wie Andre sagen, gebrochenes Licht wahrnimmt. Auf mathematischem Wege sind solche Resultate nicht zu erreichen. Das subjective Gefühl wird, nachdem der Maler die Beherrschung seiner Mittel, die chemische Natur der Farben erkannt hat, den Ausschlag geben.

Die im Allgemeinen angegebenen sinnlichen Mittel der Malerei unterliegen in der Praxis den verschiedensten Bedingungen, abhängig von dem Stoffe, worauf, oder womit gemalt wird. Ursprünglich Ausschmückung eines unmittelbaren Theils des Hauses, der Wand, trat sie noch als Nebenbuhlerin der Sculptur auf, während eine engere Verbindung beider Künste, in bemalten Statuen, unserer heutigen Gefühlsweise etwas Fremdes, für höhere Idealität Unbrauchbares zu sein scheint. Als die Oelmalerei aufkam, wovon Michael Angelo noch behauptete, daß sie sich nur für Frauen und Kinder schicke, besaß man freilich das Mittel, heftiger zu täuschen und mehr den Sinn zu bestechen, als durch Wasserfarben möglich war; es war aber zugleich dem Spiele mit dem Aeußerlichen zum Nachtheile für die Energie des Ideals, dem Sinn für das Kleine und Besondre zum Nachtheile des Sinnes für

das Große und Ideelle Vorschub geleistet. Ohne daß der philosophische Inhalt der Malerkunst, das malerische Ideal erfaßt wird, gelangt man bei dem über Fresken und Oelbilder obwaltenden Streite nicht zur Erkenntniß der Wahrheit. Zunächst also nach jenem Inhalte haben wir zu forschen, das malerische Ideal haben wir, nachdem die sinnlichen Mittel und die in denselben gesetzte Möglichkeit erkannt ist, im Unterschiede von dem plastischen zu bestimmen.

Die Sculptur hatte es mit der wirklichen Darstellung der ganzen menschlichen Leiblichkeit zu thun. Den Geist, insofern er in der äußern Form des Körpers, gleichsam crystallisirt erscheint, hält sie fest. Gleichwohl kommt sie über jenes crystallinische Moment nicht hinaus. Im Ideale der Malerei ist dasselbe überwunden, und nicht blos die Gestalt, sondern die lebendige Gestalt der freien Persönlichkeit erschienen. Das innerste Leben des Menschen, das wir im allgemeinen Theile als bewußtes Leben Geist nannten, faßt unsre Kunst nicht als fertige räumliche Erscheinung, sondern als ein zeitlich Erscheinendes, d. h. sie überwindet die Bedingung der Ruhe, der Starrheit, sie giebt der Gestalt den vollkommnen Schein geistiger Thätigkeit, zarter Gemüthsbewegung. In dem malerischen wie dem plastischen Ideale ist die Persönlichkeit des Menschen, aber in dem plastischen insbesondre deren leibliche, in dem malerischen deren geistige Vollkommenheit unserm Auge vergegenwärtigt, dort das Moment der Nothwendigkeit, hier das der Freiheit das entscheidende Merkmal. Mit vollem Rechte hat man daher die lebendige Sprache des Auges, als die nur der Malerei darstellbare, den wesentlichsten Vorzug dieser Kunst vor der Plastik genannt.

Das Gemüth des Menschen, den Kern seiner Individualität im sichtbaren Ausdrucke darzustellen, dieser Drang vermochte erst dann eine Kunst ins Leben zu rufen, als die Gemüthstiefe in einer religiösen Weltansicht ihre dauernde Pflege, ihren sichern Hort gefunden hatte; diejenige bildende Kunst,

die durch das Christenthum zum nothwendigen Mittel seines Cultus erhoben, gepflegt und entwickelt wurde, war die Malerei. Wenn deren Wesen romantisch genannt wird, so geschieht dies lediglich in Gemäßheit der innigen Verwandschaft des romantischen mit dem christlichen Prinzip, wovon bei Entwickelung des romantischen Kunstideals gegenüber dem antiken gehandelt wurde. Die farbigen Bildungen waren demselben angemessener, für Aufnahme des Gemüthsausdrucks geeignester, als die plastischen. Der Drang christlicher Begeisterung und Andacht forderte zuerst das Bild des Welterlösers, des Gottmenschen, als des Vermittlers zwischen Gott und der Menschheit, sodann das der Vermittlerin zwischen dem Christus und der Menschheit, das Bild der heiligen Jungfrau, die ihn geboren. Das Ideal des Weibes und des Kindes wird zum lebendigen Ausdruck für die christliche Religionsidee, welche, sobald sie selbst zu einiger Reife gelangt ist, es vollständig verwirft, Gott den Vater in sichtbarer Gestalt sich vorzustellen. Jener innige Bezug des Weibes zu dem Kinde enthält den tiefsinnigen Bezug Gottes zur Welt, den ewigen Ausdruck unwandelbarer Liebe, der absoluten Idee des Christenthums. Wie diese selbst ein unerschöpfliches Mysterium, so ist sie auch der unerschöpfliche Quell für immer neue Auffassungen und Bildungen, und die gesammte romantische Kunst nichts Anderes als die unendliche Arbeit diesen Urzustand des Gemüths zur sinnlichen Erscheinung zu bringen. Das Leben des für die christliche Idee sterbenden Heilands, nach den entscheidenden Momenten seines Verlaufs, vor Allem der Tod Christi, als die größte Liebesthat, boten Jahrhunderten immer neue, zu neuer Lösung drängende malerische Aufgaben. Der Kreis der Gegenstände erweiterte sich durch die Schüler, Nachahmer des Gottmenschen, die Verkündiger und furchtlosen Vertheidiger seines Worts und Berufs, des göttlichen Ursprungs des Christenthums. Ueberall aber kehrt das Eine wieder, die Bestrebung, den ganzen inneren Reich-

thum des Gemüthes in seinem leiblichen Ausdrucke vollständig empfunden im Gemälde darzustellen; vorzüglich also das menschliche Antlitz wurde als Träger desselben erkannt, und angewandt. Die Verhüllung der übrigen Glieder des menschlichen Leibes durch Gewänder, deren bestimmte Farbe bald zu symbolischer Bedeutung gelangte, erwies, wie eben dem für geistigen und Gemüthsausdruck am Meisten berufenen Theil, dem Antlitz sein besonderer überwiegender Werth gesichert bleiben sollte.

Die einzelne menschliche Gestalt, als Ganzes aufgefaßt, darzustellen, haben wir als Hauptaufgabe der Plastik gefunden, ein Problem, wobei die Malerei, den Vortheil ihres dem Scheine günstigen Mittels, der Perspective benutzend, nicht stehen bleibt; sie macht vielmehr die Beziehung mehrer Figuren, mehrer Individualitäten sichtbar, so daß die sowohl thätige als leidende Beziehung des Menschen zur Natur und Menschheit selbst wirklicher Inhalt ihrer Darstellungen wird. Das deutsche Wort „Zusammenstellung," einfach und erschöpfend, wird zur Bezeichnung dafür wenig gebraucht, vielmehr insgemein mit dem Ausdrucke „Composition" vertauscht. So vielbedeutend, so ist der Sinn des in allen Künsten wiederkehrenden und anwendbaren Ausdrucks „Composition" doch immer einer und derselbe; das Wort bedeutet überall denjenigen sinnlichen Act, wodurch individuelle Unterschiede in etwas Höherem aufgehoben erscheinen, also in idealer Vermittlung vorhanden sind. Nur annähernd vermochte die Sculptur diesen Act in der Gruppe zu vollziehen, die Realität ihrer Gestalten verhinderte dieselben in so hohem Maaße in einander zu gehen, so vollständig Eins zu sein und zu scheinen, als die perspectivischen Compositionen der Malerei. Durch das Mittel der Linien- und in höherem Grade der Farbenperspective wird eine freiere Idealität über das Kunstwerk ausgegossen. Die Composition, nicht die Darstellung des Einzellebens, die höchste Aufgabe der Malerei, zeigt die

Gränzen und Schranken des Einzelnen in dem Ganzen anerkannt und doch überwunden, eine so gewaltige Aufgabe, daß ihre Lösung sich erst in langer historischer Entwickelung vollziehen konnte. Anfangs ist die Composition nur das Nebeneinander des Mehreren, die abstracte Reihe, gänzlich an die Natur des Reliefs gebunden. Dann tritt Einzelnes zurück, um dem Bedeutsameren Vorrang und Uebergewicht zu verstatten. Die Anordnung zeigt Einfluß der mathematischen, architektonischen Regel. Das Pyramidalische insbesondre, symbolisch für jene höhere Freiheit, kehrt wieder. Mit der Mannigfaltigkeit der componirten Einzelheiten wächst auch die Macht der Idee über den zu besiegenden Stoff. Zählung, und gesetzmäßige Ein- und Abtheilung des Chaotischen, an sich praktisch brauchbar, ist keine poetische Lösung. Auch diese erfolgt. Die ideale Einheit der Masse, durch das Genie entdeckt und hervorgebracht, tritt im Gemälde in die Wirklichkeit. Die fernen und nahen Gestalten schließen sich scheinbar von selbst zu einem künstlerischen Ganzen.

Es liegt nunmehr nahe, den Zusammenhang der Malerei mit der Dichtkunst zu ergreifen. Bei jeder der übrigen Künste erkennbar, wie ja die Poesie als Aller Mutter zu betrachten ist, darf dennoch jener besondre Zusammenhang sich des Vorzugs rühmen, daß er die Malerei unmittelbar mit der höchsten Gattung der Dichtkunst in Verbindung bringe, mit der höchsten, nämlich der dramatischen Gattung. Der einfache Unterschied zwischen Ereigniß oder Begebenheit und lebendiger Handlung half uns zur Trennung der Gebiete epischer und dramatischer Dichtkunst. Was sich im Drama begiebt, ist wesentlich Frucht und Folge der Handlung, von dem Individuum hervorgebracht und erlitten. Der dramatische Held, das Ideal des Dichters ist Mittelpunkt des Ganzen. Im Epos haben wir das Volk, die Masse, als den Helden bezeichnet, daher in der äußerlichen Form schon die naive

Reihenfolge der Ereigniſſe, den nach der Länge hinſtrebenden Verlauf der ganzen Begebenheit als dem Epos weſentlich hervorgehoben, während das Drama, der Kreislinie ähnlich, in allen einzelnen Punkten der Peripherie ſich auf einen Mittelpunkt bezieht. Vergleichen wir nun das hiſtoriſche Gemälde mit dem hiſtoriſchen Relief, ſo bietet ſich unſtreitig ein höchſt ähnliches Verhältniß als das des Drama's zum Epos dar. Der Vortheil der perſpectiviſchen Darſtellung überwiegt den Mangel der Länge, da der einzelne räumliche Punkt nun erfolgreicher ausgebeutet werden kann. Die Bedingungen des Raumes erweiſen ſich hier als Abbild für die der Zeit; die Foderung der Gleichzeitigkeit, der unmittelbaren Gegenwart aller Theile des Gemäldes bleibt unerbittlich, während das Relief für das Nacheinander der Momente, wenn auch immer nur in allegoriſcher Weiſe Darſtellungsmittel iſt. Der Augenblick der ſichtbaren Handlung, des daraus unmittelbar hervorgehenden Bezugs der in ihr begriffenen, oder davon betroffenen Perſonen iſt in den Rahmen gebannt, und wie dieſer das Bild räumlich von der Außenwelt, ſo ſchließt das Bild ſeinen eignen Gegenſtand zeitlich ab. Daß es nur ein Augenblick, und etwas Tranſitoriſches iſt, dies läßt uns der Schein des Lebens im Gemälde vergeſſen; wir laſſen uns gern in dieſer Hinſicht täuſchen, wenn die Sculptur dagegen ihre Hauptaufgabe, den Augenblick der Ruhe zu ergreifen, uns überall empfinden läßt. Das Jetzt der maleriſchen Handlung ſchließt das Vor und Nach ſo lebhaft in ſich, daß wir es im Gemälde zugleich mit überliefert erhalten. Wende man nicht ein, daß große Meiſter, wie ſogar Rafael in der Verklärung Chriſti jene Foderung unbeachtet gelaſſen habe, indem er zwei getrennte Zeitmomente in Eins verband, auch bei ihm gehört ein ſolcher Fall zu den Ausnahmen.

Das Zuſammendrängen des Gegenſtands in eine einzige momentane Handlung, und zwar gerade in eine entſcheidende augenblickliche Erſcheinung gelingt dem von der geiſtigen Be-

deutung eines Individuums, das nun in der Erscheinung dieser Handlung seinen ganzen idealen Werth vollständig enthüllt, dem davon ganz erfüllten und begeisterten Künstler. Gerade wenn er es wagt, eine Fülle von Gestalten in einen Rahmen zu zwingen, wird deren Zusammenschließen um die Träger der Handlung den Beruf des Malers am Ersten verrathen. Die malerische Gruppe aus innerer Nothwendigkeit erwachsen, nicht aus äußerlichen Bestandtheilen zusammengesetzt, ist eine ideale Erscheinung, eine solche nämlich, die in allen Einzelheiten von der Idee durchdrungen und gesättigt ist. Sie gliedert sich von selbst nach den in den erscheinenden Zeitmomenten zusammengedrängten charakteristischen Gestalten, als nach Gegensätzen, und zeigt dieselben doch als Ganzes, in höherer Vermittlung, sie verkündigt darin, was der Dichter erst in einer Reihe von Zeitmomenten entwickeln kann. Dramatische Dichtkunst und Malerei stehen auch geschichtlich in so enger Wechselwirkung, daß das nationelle Bedürfniß mit der Freude an Bildern Hand in Hand geht. Auf dem weiteren Lebenswege trennen sie sich, und so entschieden, daß das Streben des Drama's nach immer geistigeren und erweiterten Zwecken seinen Anfang als lebendiges Bild vergessen läßt, und dem Worte oft zum Schaden der bildlichen Natur des Drama's überwiegende Ausdehnung einräumt. Seinerseits dagegen kann dasselbe der Malerei wenig nützen, da diese ihre Motive weit sicherer aus dem tieferen Ursprung, aus der Natur selbst, als von der Bühne herholen wird, wie schon der Unterschied jeder ächt malerischen und einer sogenannten theatralischen Gruppe beweisen kann. Die Wahrnehmung der Absicht kühlt dann den Zuschauer ab.

Das unmittelbare Band zwischen christlicher Religionsidee und Malerei läßt sich in der Geschichte dieser Kunst unterbrochen verfolgen. Die ersten, oben bezeichneten Gegenstände dieser Kunst, die heiligen Individualitäten wurden nach der ganzen Fülle ihrer Thaten und Schicksale, nach immer

reicheren Bezügen zu der Menschheit Gegenstand, Inhalt der Kunst. Die Anbetung, die Handlungen der Andacht Seitens der Gläubigen erweitern den Kreis auf natürliche Weise. Einmal in den Reichthum menschlichen Verkehrs eingetreten, sucht die Kunst in dem Menschenleben selbst den Widerschein christlicher Gesinnung auf, und zieht die Geschichte der Menschheit, den unerschöpflichen Quell von malerischen Motiven herbei, womit sie von dem Heiligen, dem Religiösen sich immer mehr den Stoffen des irdischen Daseins zuwendet. Geschichtliche Ereignisse ergreifen nach ihrer ganzen Bedeutung die Seele des Künstlers. Das Nationalgefühl, die Volksehre wird durch einzelne der Erinnerung aufzubewahrende Thaten befriedigt. Indem der Maler ihre Verewigung übernimmt, liefert er ein geschichtliches Monument, denn in der erblickten Handlung ist ein ausgedehnter, reicher Inhalt gegeben, die Blüthe des Volkslebens. Das Individuum ist ein Punkt in der Masse des Volks, wenn auch ein hell hervorleuchtender, eben so jene augenblickliche Handlung des Helden nur ein Punkt in der Geschichte, die zwar aus unzähligen solchen besteht, doch aber nur in wenigen vollzogen wird. Solche reife Augenblicke sind mit jenen für den unpoetischen Maler oft verführerischen Anekdoten nicht zu verwechseln, worin die Vereinzelung, die episodische Natur das charakterische Merkmal ausmacht. Erst in Perioden gesunkenen Nationalgefühles, wachsender Gleichgiltigkeit gegen geschichtliche Bedeutung giebt sich die Historienmalerei mit so geringen Vorwürfen ab, und selten zum wahren Gewinn der Kunst. Hieraus ist manches ästhetische Mißverständniß erwachsen. Selbst sehr gewissenhafte Kenner der Wissenschaft haben die Ansicht geltend gemacht, daß das historische Bild in allegorischer Weise aufgefaßt werden müsse, weil die malerische Darstellung der Geschichte nicht eine eigentliche sei, sondern die Gestaltengruppe nur gleichsam die Geschichte selbst bedeuten solle. Bei der Solger'schen Schule, welche in der ganzen romantischen Kunst

einen allegorischen, wie in der antiken einen symbolischen Charakter finden will, kann eben nur dieses Resultat herauskommen. Aber auch der tiefsinnige Weiße hat für die Geschichtsmalerei das allegorische Moment vindicirt, obgleich er die Härte dieses Urtheils dadurch, daß er von einer „idealen" Allegorie spricht, mildern will. Nach unsern gegebenen allgemeinen Grundsätzen ist diese Auffassung des Gegenstandes unstatthaft. Wir haben das Symbolische das Kindesalter, das Allegorische das Greisenalter aller Kunst genannt. In der Allegorie manifestirt sich nur abgekühltes Bewußtsein, erbleichte Phantasie, Wille der nach Kraft und Mitteln sucht, oder wenigstens ängstlich haushälterisch damit umgeht. Die Romantik, das lehrt allerdings die Kunstgeschichte, verfällt sehr leicht in allegorische Unnatur, nämlich in sinnliche Darstellung der Abstracta, aber sie selbst ist noch nicht diese; wir haben die romantische der antiken Kunst als weibliches, dem männlichen Prinzip gegenüber aufgefaßt; ist ihr hiernach das Moment der Schwäche gegenüber dem der Kraft zugesprochen, so wird im idealen Sinne die Schwäche selbst zur Kraft, zum Grunde der Fruchtbarkeit. Diese Kraft des Gemüthes wagt den künstlerischen Weltkampf mit der Kraft des Geistes, und bewährt sich in der Verwirklichung des von uns oben näher geschilderten romantischen Ideals, das, insofern es überhaupt in der Farbe sichtbar gewordene Seelenstimmung, mit dem malerischen Ideal Eins und dasselbe ist. Auch das historische Bild hat seine volle künstlerische Bedeutung nur dadurch, daß der Beschauer das Mitgefühl des Malers für die zur geschichtlichen That gewordene Gemüthsäußerung menschlicher Charaktere zu theilen sich entschließt. Er erlebt aber dann mit ihm wirklich Weltgeschichte, und wird nicht durch ein allegorisches Zeichen etwa blos an dieselbe erinnert.

Das Mitgefühl für nationales Wohl, nationale Ehre, die Grundlage aller Historienmalerei sinkt in dem Maaße als das Privatinteresse die Glieder des Volks erfüllt, und die

Liebe des Einzelnen bei dem Einzelnen stehen bleibend, anstatt darüber hinaus sich zur Umfassung einer Totalität auszudehnen, auch den Handlungen der Menschen dieses Gepräge verleiht. Die Zersplitterung der für die Malerei als Inhalt gegebenen Gegenstände ist unvermeidlich, und begann geschichtlich unmittelbar nach der mit dem Namen „Renaissance" belegten Periode, ein Ausdruck, dessen über Gebühr ausgedehnter Begriff eigentlich die Befruchtung der Malerkunst durch Kenntnißnahme von den künstlerischen Ueberresten der Antike bezeichnen soll. Obgleich selbst Rafael in seinem merkwürdigen Ausspruch über Dürers Zeichnungen: „wahrlich, dieser Mann würde uns Alle übertroffen haben, wenn er, wie wir, die Meisterstücke der Kunst vor Augen gehabt hätte," die Macht der plastischen Muster über das Herz des Malers anerkennt, obgleich er, alle Widersprüche zu lösen berufen, von einer noch durchaus unbefangnen und freien Auffassung jener Muster das beste Beispiel in seiner, doch auch erst, wie die Geschichte meldet, in Folge äußern päbstlichen Auftrages gemalten „Schule von Athen" geliefert hat, so hat doch jene Einwirkung auf die Malerei dazu beigetragen, dieselbe später in ihren Aufgaben unsicher zu machen. Täuschung über den tiefen Unterschied des Plastischen und Pittoresken hätte dies zur unvermeidlichen Folge gehabt, wenn auch nicht übrigens das Staatsleben in Europa die Künstler immer mehr zur Auffassung des Einzelnen, von der Gesammtheit Abgetrennten getrieben hätte. Die geschichtliche Composition verlief sich in der Willkühr, während das sogenannte „Genre" für subjective, also lyrische Empfindung, aber auch für leere Virtuosität als günstiges Gebiet sich öffnete. Das Genrebild findet im Einzelnen, ja selbst Unbedeutenden noch poetischen Gehalt, und gefällt, indem es die Liebe des Künstlers zu dem kleinen Stoffe durch die Treue der Naturnachahmung zu Tage legt. Der Stoff fodert eben in seiner Einzelheit nun auch ein gewisses allgemeines Recht. Weil Alle Einzelne

sind, so ist der Stoff auch für Alle, ein genereller Stoff, für Jeden verständlich, ohne viele Anstrengung des Denkens; im Generellen finden die Menschen sich leichter zusammen, als im Ideellen. Der Maler hält sich nun so gewissenhaft an das natürliche in lebendiger Wirklichkeit vor seinem Sinne befindliche Muster, daß er gar nicht dazu, es zum Ideal zu erheben, gelangt. Vielmehr scheint das Idealisiren ihm kaum nöthig, indem durch die unmittelbare Gegenwart des Naturobjects die Wirksamkeit der Phantasie erspart wird. Künstlerische Idealität überhaupt, wie sich im allgemeinen Theil unzweifelhaft ergab, wird jedoch nur durch die Phantasie als die geheimnißvolle Gebärerin aller idealen d. i. freien Bildungen erreicht, und wird um so weniger vorhanden sein, je unmittelbarer der Künstler die Natur zu Rathe gezogen hat. Das poetische Element, die Schönheit verliert dabei in dem Maaße als die Geschicklichkeit im Nachbilden der Natur wächst. Der beträchtliche Vorrath ausgezeichneter Genrebilder in den Hallen der Kunstgeschichte hat den Streit über Schönheit und Wahrheit in der Kunst, der anders ausgedrückt das ideale und charakteristische Prinzip zur Discussion bringt, genährt. Man sollte sich vor allen Dingen hüten, die Wahrheit der Schönheit gegenüber zu stellen, um nicht zu einem schiefen Resultate zu gelangen. Statt Wahrheit sage man lieber „Wirklichkeit," und man wird dann den Unterschied schlagend bezeichnet haben. Nicht von der höheren Wahrheit, von der Idee, sprechen die eifrigen Vertreter der unmittelbaren Naturnachahmung, sondern von jener begreiflichen Wahrheit, oder der nackten Wirklichkeit, worin das Häßliche eben so wohl als das Schöne als nothwendiges Moment gesetzt ist. Jenes unmittelbare Hereinziehen der Wirklichkeit in die Kunst heißt also den nothwendigen Läuterungsprozeß des Gegenstands in der Phantasie, oder das Heraufheben desselben in die vernünftige Sphäre, wo sein idealer Inhalt sich entwickelt, aufgeben, und hiermit der Kunst ihr Lebenselement, die Frei-

heit rauben. — Auch das Wesen des Portraits, der malerischen Auffassung einer individuellen menschlichen Gestalt oder Physiognomie, so sehr es der Aufgabe der Malerei, das menschliche Gemüth in äußrem Abglanze erscheinen zu lassen, entspricht, hat in jener ideenlosen Naturnachahmung seinen schlimmsten Feind.

Am Deutlichsten zeigt sich die malerische Unfreiheit, wenn sie todte Gegenstände nachbildet, wenn sie die Abbildung von Geräthen, Kleidern u. s. w. nicht etwa nur als Mittel, sondern als Zweck sich vornimmt, wie dies in den sogenannten „Stillleben" oft geschieht. Rechnen wir Blumen- und Fruchtstücke nicht voreilig hieher; das Naturleben, in ihnen offenbart, behauptet sofort sein Recht, und noch entschiedener in Nachbildungen eines Inbegriffs von Naturgegenständen, eines Stückes Land mit diesem zugehörigen Vorrathe von Steinen und Pflanzen. Wir betreten damit ein besondres und wichtiges Gebiet der Malerei, dasjenige, welches die reichste Gelegenheit zur Enthüllung der Subjectivität des Künstlers bildet, schon deshalb, weil der ihm dargebotene Gegenstand, eine freie Gegend, eine große von menschlicher Anschauung erst zur Einheit zu verknüpfende Mannigfaltigkeit enthält. Der Mensch überträgt seinen Gemüthsinhalt diesem stillen, vom Erdleben durchströmten Inbegriff von Felsen, Wiesen, Bäumen. Am Deutlichsten zeigt diese, ihrer Natur nach ächt lyrische Macht des Landschaftsmalers uns dieses Empfinden der den Menschen umgebenden Naturgeheimnisse, wo die einfachen elementarischen Erscheinungen, Luft und Wasser, zu Wolken und Wogen gestaltet, all ihrer leichten Beweglichkeit ungeachtet vom geübten Pinsel im Bilde fixirt werden, ohne den Schein dieser Bewegung einzubüßen. Das sinnliche Mittel der Farbe erweiset sich hier zu nicht geringerem Dienste willig, als wo es die vom Durchschein des Bluts gefärbte Menschenhaut darzustellen hat; das innerlich wirkende Leben der Natur sowohl als das Leben des menschlichen Indivi-

duums sichtbarlich darzustellen, vermag von allen Künstlern nur der Maler. Durch sein Auge in seine Seele dringt jenes Leben, das göttliche Wirken im Sonnenstäubchen und Grashalm, ein, und ruft einen durchaus lyrischen Gemüthszustand hervor. Dieses lyrische Ideal, das dem Baume und der Quelle Sprache giebt, zeigt sich in der Landschaftsmalerei ungleich freier, als in dem früher entwickelten Gebiete der Kunst, wo die plastische Bestimmtheit der menschlichen Leibesform jenen Gemüthserguß des Künstlers beschränkte, möglich war. Was wir in dem Landschaftsbilde überkommen, ist Ausdruck einer durch das Naturleben hervorgerufenen Gemüthsstimmung, woraus die nahe Verwandschaft mit der, auch geschichtlich mit der Landschaftsmalerei ziemlich gleichzeitig zu freier Entwickelung gelangten Tonkunst sich ergiebt. Die Befreiung der Subjectivität bewährt sich in diesen verwandten Kunstleistungen, die Befreiung derselben, sagen wir, weil sie sich in der Liebe zu dem über die ganze Erde ausgegossenen göttlichen Geiste selbst befreit. Wie lange war die Landschaft nichts als der nothwendigste um die menschlichen Gestalten gelegte Hintergrund! Die künstlerische Naivetät vermochte nicht das Ineinanderfließen der landschaftlichen Bestandtheile, ihre luftdurchzogene Natur zu bewältigen. Jene lyrische Seelenstimmung des Künstlers nur, fälschlich Sentimentalität genannt, hält die Landschaft auf der Stufe künstlerischer Idealität; ist ihr Ton verklungen, so sinkt auch dieses Bild zum bloßen, nur für neugieriges Interesse geschaffenen Prospect herab. Die Auffassung einer und derselben Gegend durch mehre Künstler wird zwischen dieser Trockenheit und ganz unbestimmter Behandlung schwanken, nur dem Meister ihre Erhebung zum idealen Landschaftsbilde gelingen, das Abbild des gegebenen Naturbildes im magischen Spiegel des menschlichen Gemüths wird dann Zeugniß geben von dem nur dem Menschen wahrnehmbar die Naturelemente durchströmenden göttlichen Geiste.

Die landschaftliche Kunst konnte sich erst in den Zeiten, wo die künstlerische Begeisterung viel mehr auf den Erguß subjectiven Gefühls, als auf objective Gestaltung hindrängte, frei entwickeln, und tritt in der Geschichte der Malerei, die als Ganzes der Sculptur gegenüber gestellt überhaupt schon jenen Beruf an den Tag legt, gewissermaaßen als Gegensatz zu der Verherrlichung der Offenbarungsreligion in deren geheiligten Persönlichkeiten, auf. Die moderne Malerei hob den Werth der subjectiven Stimmung vor der Bemächtigung der objectiven Gestalt hervor. Diese lyrische Stimmung durchdrang und erhöhte auch das oben erwähnte „Genre," indem sie die Farbe als ihr willigstes und vielseitigstes Ausdrucksmittel verwandte, und den in ihr beruhenden Vorzug der pitoresken Kunst in vollem Maaße geltend machte.

Von der Landschaftsmalerei kann nicht gesprochen werden, ohne einer mit ihr in nächster Verwandschaft stehenden Art des menschlichen Hervorbringens zu gedenken, nämlich der sogenannten Gartenkunst. In älteren Lehrbüchern nur in einen Anhang der Aesthetik verwiesen, wurde sie und ihre Berechtigung auf irgend eine bestimmte Stelle im System der Künste sowohl durch Hegel als Schleiermacher erst völlig anerkannt. Beide haben sie in eine und dieselbe Kategorie, nämlich mit der Baukunst gebracht, wofür der Umstand zu sprechen scheint, daß sowohl die Architektur als die Gartenkunst zu ihren Erzeugnissen das natürliche Material, jene den Stein, diese die Pflanze in natürlicher Wirklichkeit benutzt und verwendet. Auch daß beide Künste aus praktischem Bedürfnisse, dem Wohnungsbau und dem Landbau entsprungen sind, zeigt sie verwandt. Die abstracte Regel ist ihr gemeinsamer Ursprung, die mathematische Linie bewältigt den Stein, und die wild durcheinanderwachsenden Bäume. Die architektonische Despotie hat wirklich lange die Gartenkunst beherrscht, und die ganze altfranzösische Theorie dieser Kunst begründet. Als aber die englische Theorie in lebendiger Wirk-

lichkeit auftretend jene verdrängte, ergab sich erst, daß das Ideal der Garten- und Baukunst ein verschiedenes, daß die Aufgabe vielmehr sei, mit Pflanzen zu malen, als gleichsam zu bauen, daß das Pflanzenbild, und so darf man den Garten als Ganzes benennen, nicht ein mathematisches, sondern ein pittoreskes sein müsse. Die abstracte Regelmäßigkeit eines Gartens von Le Nôtre imponirt nur als Zeichen der vom Verstande über die Natur ausgeübten Tyrannei. Die malerische Gartenkunst, und diese erkennen wir als die ideale an, beläßt ihrem Werke den Schein der Natur, verbirgt sich selbst, und ist deshalb in um so höherem Maaße vorhanden. Die beiden Theorieen liefern ein merkwürdiges Beispiel für die veränderte Ansicht der gesammten Natur, als eines großen, lebendigen Organismus. So lange der menschliche Geist jene seine große und ewige Lehrerin nicht mit idealem Auge betrachtete, eben so lange hielt er sie nur als Material zur Darstellung abstracter Gesetze tauglich; als er sich aber als ihren Schüler bekannte, bestrebte er sich die lebendige Vermittelung des durch das Denken hervorgesuchten Gegensatzes zwischen Natur und Geist auch auf dem Gebiete der Agricultur künstlerisch zu verwirklichen. Die Geschichte der Landschaftsmalerei bietet einen ähnlichen Parallelismus, obgleich schon ihr Anfang eine Befreiung von jener architektonischen Gartenkunst andeutete.

Die Verbindung von menschlichen Gestalten mit Landschaft oder Architectur erweiset sich in der Malerei an zarte Gränzen gebunden; entweder jene haben dieser, oder diese jenen zu dienen, entweder die Figuren begnügen sich mit dem Range der Staffage, oder Landschaft wie Architectur mit dem des Hintergrundes. Das historische Bild wie die Landschaft offenbaren freilich beide das durch das Geheimniß der Farbe hindurchscheinende Gemüthsleben; jenes offenbart nur in überwiegender Weise das objective, dieses das subjective, jene das auf menschliche Individuen concentrirte, diese das in

unermeßliche Weiten des Weltalls sich ausdehnende. Hier nun hat die Farbe ihre so bestimmte Gränze, daß ein andres natürliches Material jenem lautgewordenen Seelenbedürfnisse zum Ausdrucke gefordert wurde. Der Ton ist es, welcher in der angegebenen Hinsicht mehr als die Farbe zu leisten vermag; die Luft ist ein noch willigerer Träger für die zartesten Aeußerungen des Gemüthslebens als das Licht.

VI.

Die Künste der Bewegung.

Die drei Künste, wovon bisher gehandelt worden ist, und die unter dem gemeinschaftlichen Begriffe der bildenden Künste in allen Lehrbüchern zusammengefaßt werden, haben mit einander dies gemein, daß die ihnen angehörenden Werke in einem ruhenden Sein verharren; indem sie in diesem einen bestimmten Moment des Lebens, welches sie zum Inhalte haben, festhalten, strahlen sie das werdende Leben selbst, nur unter der Form eines ruhenden Seins aus. An diese Bestimmtheit ist das Ideal des Schönen bei den bildenden Künsten gebunden. Der Prozeß des Entstehens verschwindet bei solchen Kunstwerken mit deren Vollendung. Ihr Reiz ist durch den Umstand bedingt, daß sie in einem einzigen Momente der Wirklichkeit ihren vollen geistigen Inhalt offenbaren müssen, und daß während der sich in sie versenkende Zuschauer Stunden vor ihnen verlebt, sie fortdauernd durch die Macht jenes gegenwärtigen einen Momentes, aus dem sie vielleicht nur seine Phantasie befreit, den Geist des Zuschauers selbst fesseln und bestimmen.

Das Verhältniß, welches die nunmehr zu beleuchtenden Künste zu Dem, der sich ihrem Genusse hingiebt, einnehmen, ist jenem entgegengesetzt. Die Künste, welche wir die der Bewegung genannt haben, sprechen dies bereits durch ihren Namen aus. Vielleicht wird es vorgezogen, sie bewegende Künste gemäß den bildenden zu nennen, doch ist diese Bezeichnung so wenig erschöpfend, daß sie sich sogar als eine Einseitigkeit kund giebt. Die hier gemeinten Künste bewegen keineswegs einen todten Stoff; derselbe, an sich mannigfaltiger Art, wie sich zeigen wird, ist vielmehr durch seine Natur, seine Qualität an die Bewegung selbst geknüpft, und diese ist Bedingung seiner Existenz. Während in den bildenden Künsten ein Moment des ruhenden Seins bezeichnend ist, der erst dem beobachtenden lebendigen Geiste selbst das darin waltende Leben erschließt, tritt bei denen der Bewegung der andere Fall ein, daß eine Reihe von Momenten, also ein Zeitraum erforderlich ist, um das ganze Kunstwerk vor dem beobachtenden Geiste erscheinen zu lassen, welches dann erst wieder in einem einzigen Momente, in dem der vollendeten Wirkung auf denselben sich erschöpft. Von einem Entstehen und Vergehen ist hier die Rede, dessen Sinn, als dessen Grundwesen, uns als Gewinn zurückbleibt, da wir doch bei den Werken der bildenden Kunst mit diesem Gewinn anfingen, und ihn uns erst durch Anfesselung unseres Lebens an einen Moment der Wirklichkeit zu sichern bemühten. Die Künste der Bewegung entfalten vor uns ihr organisches Leben, die bildenden verschleiern ihren Organismus; der Sinn von jenen ist, das Sein unter der Form des Lebens, der Sinn von diesen, das Leben unter der Form des Seins zur Erscheinung zu bringen. Dem Standpunkte der gewöhnlichen Verstandeserfahrung mag es ganz genügend erscheinen, an die Stelle von Leben und Sein die Worte „Zeit und Raum" zu stellen, welche den Begriffen „Bewegung und Ruhe" bequem entsprechen. Weil wir nun aber von der speculativen

Forderung, Raum und Zeit im absoluten Sinne als nur verschiedene Manifestationen desselben Inhaltes zu fassen, nicht ablassen können, dürfen wir auch jene höheren Bezeichnungen, die sie auf einen letzten Grund zurückführen, hier anwenden. Nicht blos auf Zeitdauer oder Raumesausdehnung, sondern auf das Verhältniß des Ichs zum Gegenstande kommt es hier an. Das Subjective macht sich geltend in der Form der Zeit, das Objective unter der des Raumes, jenes, das überall das Leben aufsucht, will die Freiheit, das Ewige, dieses hält sich an das Sein, an die Beschränkung, den Moment.

Bewegung, wo sie immer den Sinnen erscheine, in der Rotation der Himmelskörper oder des Bluts im menschlichen Organismus ist Aeußerung des Lebens; sie zeigt uns ein Etwas, ein räumliches Ding, das sich in Beziehung auf seine räumliche Bestimmtheit verändert, und die Vorstellung faßt sogleich das Gesetz der Bewegung als getrennt von dem Körper an sich, welcher jenem Gesetze der Veränderung gehorcht. Die Veränderung führt darauf, den sie erzeugenden Grund aufzusuchen, welcher am Schicklichsten als Kraft bezeichnet wird. Sogleich liegt am Tage, daß diese Kraft entweder eine dem Körper, welcher eine Veränderung seines räumlichen Verhältnisses erleidet, wesentliche sei, in welchem Falle er die Bewegung also aus eigner Kraft vornimmt, oder daß eine fremde Kraft den Körper trotz seines größeren oder geringeren Widerstandes, welcher durch das Maaß der Schwere sich bestimmen läßt, bewege. Die Fähigkeit sich von selbst zu bewegen ist nur den organischen Körpern eigen, welche man ja auch bekanntlich dadurch bestimmt, daß nur sie ihr Wachsthum durch sich selbst bedingen, während bei den unorganischen es von außenher zu Wege gebracht wird. Alles Wachsthum ist Veränderung der räumlichen Ausdehnung, gehört in das Reich der Bewegung, und man erkennt dies dadurch an, daß man zugiebt, es gehöre eine gewisse Zeitdauer dazu. Die räumliche Veränderung ist aber ferner nicht an die

der Ausdehnung eines Körpers gebunden, sie kann auch blos eine Veränderung seines Ortes bedeuten, denn die solcherweise bestimmte Art der Bewegung, ein Vorrecht des animalischen Lebens, kann von denjenigen organischen Körpern, die dem Pflanzenreiche angehören, nicht vorgenommen werden. Der Unterschied in der bewegenden Kraft, welche die örtliche Veränderung eines Körpers hervorbringt, zeigt sich an dem Hunde, der von selbst in den Fluß springt, und dem Steine, der hineingeworfen werden muß, einem flatternden Vogel und einem fliegenden Pfeile. Spricht man von Bewegung schlechthin, so meint man eben diese Veränderung eines Körpers, also eines räumlichen Dinges, hinsichtlich seiner Lage und nennt sie schnell oder langsam, je nachdem sie wenig oder viel Zeit erfordert; die Zeit selbst gewissen Verstandesbedingungen zu unterwerfen gelingt dem abstracten Denken, das gewöhnlich gänzlich vergißt, daß keine Bewegung wahrzunehmen wäre, wenn es keine Körper gäbe, die sich bewegen können, und also keine Zeit, wenn es keinen Raum gäbe. Kant, der von der Unerkennbarkeit des innersten Wesens der Dinge für das menschliche Denken nicht abließ, machte daher Zeit und Raum zu bloßen Formen unserer Anschauung. Die Sophisten des Mittelalters, wie die Philosophen der alten eleatischen Schule fanden in den Widersprüchen, die sich aus dem gegenseitigen Verhältnisse des Körpers und der Bewegung entwickeln, Stoff genug zu manchem scharfsinnigen Gedankenspiele. Wenn der bloße Verstand sich an dieses Außereinander von Raum und Zeit, Bewegung und Ruhe wagt, und es gleichsam fixiren will, so schlagen ihm die Begriffe unter der Behandlung um, und er findet Widersprüche, weil er seiner Natur gemäß auseinander reißt, was wesentlich zusammen gehört. In der Lehre von den Antinomieen der reinen Vernunft hat Kant hinreichend dargethan, daß das abstracte Denken ebensowohl für einen Satz, als für dessen Gegensatz Beweise führen könne. Sinnliche Gewißheit der Bewegung

ist dem Verstande nicht genug, er möchte ihren letzten Grund gar zu gern erfassen, daher trennt er sie als nur ein einzelnes Moment in etwas Wirklichem ab, und unterscheidet z. B. bei einer Pendeluhr den Pendel selbst, nämlich dessen Gestalt, und das besondere Gesetz, wonach er sich bewegt. Erst auf dem speculativen Standpunkte erscheinen die Ideen des Lebens und des Seins als höhere Vorbilder der niederen Begriffe von Zeit und Raum; daß jene sich durcheinander bedingen und bestimmen, dies läßt auch für die Metaphysik erst jene höhere Auffassung von Zeit und Raum wirklich zu, bis zu welcher dereinst ein Zeno aus der selbstgemachten Fessel des Widerspruches sich nicht erheben konnte.

Indem wir die Bewegung überhaupt als Aeußerung des Lebens auffassen, ist die nahe Verknüpfung aller ihr angehörigen Erscheinungen mit der ihnen zum Grunde liegenden Lebensthätigkeit gegeben. Der Sinn wodurch eine solche Erscheinung wahrgenommen wird, ändert in dieser Hinsicht nichts; Bewegung kann durch Tastsinn, Gesicht, Gehör, durch letztre beide Sinne gemeinsam wahrgenommen werden. Das Gesetz eines bestimmten Zeitmaaßes nimmt der Geist auf, wenn es etwa durch Berührung an der Hand empfunden wird; an einer unsichtbaren Musik wird es durch das Gehör, an einem maaßgebenden Taktstabe durch das Gesicht allein, an einer aufgezogenen Pendeluhr durch beide Sinne vernommen. Das nächste und unmittelbarste Bild des Lebens unter der Gestalt der Bewegung gewährt der Pulsschlag, dessen physiologische Betrachtung wir uns freilich hier versagen müssen.

Es hat Aesthetiker gegeben, welche die Bewegung sogar als ein drittes Gebiet zu denen der Zeit und des Raumes aufgefaßt haben, insbesondere hat K. C. F. Krause dies gethan, allein eben die höhere Ansicht der Bewegung, welche dieselbe nur als eine Erscheinungsweise des Wahren und des Wesens der Dinge, als eine von deren beiden Grundkräften

betrachtet, läßt durchaus nicht zu, daß das Räumliche und Zeitliche irgend getrennt werden. Im abstracten Denken mag dies dem Begriff zu Gefallen geschehn, sobald aber von Sinneseindrücken gesprochen wird, ist sogleich diese Doppelheit in irgend welcher Einheit aufgehoben. Die reine Bewegung kann gar nicht erscheinen, sie muß als eine besondre, und daher sogleich als ein einzelnes Ding erscheinen, welches sich bewegt; nur wird entweder das stoffliche, oder das Bewegungsmoment dem Sinne als Hauptsache entgegentreten, so daß dann immer das untergeordnete Moment ihn weniger anzieht. Ihr Gegensatz ist die Ruhe, in welche dieser ihr Stoff zurücksinkt. Allerdings ergiebt sich hier noch ein wichtiger Unterschied; während die Werke bildender Kunst vor unseren Sinnen in Ruhe, d. h. einer nicht wahrnehmbaren Veränderung verharren, geht ein Kunstwerk der Bewegung, wie ein Musikstück ist, mit der beendeten Bewegung selbst spurlos zu Ende. Der sinnliche Stoff von jenen, sagt man nun, ist an den Raum, der Sinn von diesen an die Zeit, die Bewegung gebunden. Ein Marmorblock, eine bemalte Fläche, ist dauernd, ein Ton ist an sich schon ein Vergehendes. Aber, wer weiß es nicht, daß z. B. ein Gemälde selbst in ganz geschütztem Raume der sogenannten Gewalt der Zeit, richtiger dem immanenten Grunde der Veränderung, Zerstörung endlich erliegt, wer weiß es nicht, daß an dem Tone auch dessen stoffliche Beschaffenheit an sich, abgesehen von seiner Zeitdauer, also eine gewisse Körperlichkeit sogleich bemerkt wird. Krause verstand unter der von ihm sogenannten Kunst der Bewegung nur die Tanzkunst, oder Orchestik, weil Stellung und Bewegung hier als doppeltes Moment die Beachtung auf sich ziehen, er meint, daß hier bildende und bewegende Kunst vereinigt sei. Damit erschöpft er die Sache keineswegs und häuft nur das Mißverständniß. Die höhere darstellende, nämlich die Schauspielkunst reicht wieder weder mit Stellung noch mit Bewegung aus, sondern bedarf eines dritten Momentes, des

tönenden Wortes, welches also ein musikalisches Element in sich hat. Die Bewegung in der Musik ist nur hörbar, in der Tanzkunst nur sichtbar, in der Schauspielkunst ist sie Beides. Wer käme bei solcher Gliederung mit den abstracten Bestimmungen „Zeit und Raum" noch aus?

Bereits ist oben als gemeinsames Merkmal für die Künste der Bewegung hervorgehoben, daß die Subjectivität in ihrer stetigen Entwickelung sich mittelst des Kunstwerkes selbst uns darlegt. Hierauf näher einzugehen, ist jetzt erst möglich. Subjectivität im höchsten Sinne ist soviel als geistige Persönlichkeit, Leben insofern es an ein Einzelwesen gebunden, in einem Lebendigen sich darlegt.*) Das Fühlen, Denken und Wollen des Subjects ist zuerst individuell und hat dann die nothwendige Richtung und Fähigkeit dazu, sich über diesen Standpunkt der Einzelheit zu erheben, mit dem Unbedingten, mit dem Absoluten sich zu versöhnen. In dieser Bestimmtheit gefaßt, ist es an den Fortschritt gebunden, ist in seinem Erscheinen Bewegung im wahren Sinne des Worts, und bedarf zur Erfüllung seiner Aufgabe der Zeit. Was nun seine künstlerische Erscheinung betrifft, so muß dieselbe nothwendig auch dieser Forderung unterliegen, und kann sich nur in der Zeit erfüllen. Das Kunstwerk selbst ist aus einer Reihe von Momenten zusammengesetzt, mag es sichtbar oder hörbar sein, und jedes derselben spiegelt ein Moment des subjectiven Lebens ab. Nothwendig folgt hieraus, daß der Genießende ein Stück dieses künstlerischen Lebens mitzudurchleben gezwungen wird. Ferner ist nun die Freiheit das Element des lebendigen Geistes, welcher seinen Athem in einen todten Stoff ausströmend denselben, wie wir sahen, zum Kunstwerke bildet; bei den Künsten der Bewegung wird nun dieses freie künst-

---

*) Sie geht in der Individualität auf, die dem All gegenüber gedacht immer wieder in ein ähnliches Verhältniß, als das zwischen Subject und Object, tritt.

lerische Schaffen in seinem Verlaufe von uns mit durchlebt, geht in uns über, so daß unsre Subjectivität für einen bestimmten Zeitabschnitt mit der des Künstlers in die nächste Verbindung tritt, sich durch dieselbe stetig bestimmen läßt. So groß ist diese Beherrschung des Geistes durch den Geist, daß sie uns wie eine unmittelbare vorkommt, wir mit ihm selbst uns zu unterreden meinen, und der die Geister vermittelnde sinnliche Stoff, die objective Seite des Kunstwerkes gänzlich und unbeschränkt dem damit gleichsam spielenden Geiste unterworfen zu sein scheint. Daß dies nur zum Schein so ist, daß vielmehr auch hier der schaffende Geist in dem zu seinem stetigen lebendigen Ausdrucke allerdings willigsten Stoffe sich selbst seine Beschränkung sucht, da er nur mittelst der Beschränkung auch eine Reihe von Zeitmomenten zu einer künstlerischen Form zu fixiren vermag, gerade wie es der bildende Künstler mit einer räumlich unförmlichen Masse that, — dies lehrt die Kenntniß des einzelnen Kunstmaterials. Insbesondre zeigt sich dies an dem zartesten aller sinnlichen Stoffe, dem Tone, der für die Gesetze der Bewegung der gehorsamste ist. Der lebendige Geist, der sich in Tönen ausspricht, ist, so frei er zu verfahren scheint, immer an die sinnliche Natur alles Hörbaren, an die Klanggesetze gebunden, diese haften an ihm, und bewachen ihn eifersüchtig, wenn er von seinem göttlichen Standpunkte zu dem der Willkühr herabsinkend ihrer spotten will, durch den Untergang des Kunstwerkes selbst. So strebt im mimischen Tanze übermächtige Fülle des Lebensgefühles, der bacchischen Lust, alles Maaß der Bewegung zu überschreiten; selbst hier aber, wenn der künstlerische Geist in ihm sich ausspricht, entsteht das Kunstwerk erst durch freiwillige Anerkenntniß des Maaßes und Gesetzes, ohne welche es keine schöne Kunstbewegung giebt. Daß diese objective Seite des Kunstwerkes aber, gleichsam zurückgedrängt, uns das fortschreitende unmittelbare Walten des Geistes zunächst miterleben läßt, dies eben bezeichnet das tiefe Geheimniß der

physischen Bewegung, die als der stetige Ausdruck des Lebens mit diesem selbst für eins und dasselbe genommen wird. Es ist Sache der Naturphilosophie, nicht der Aesthetik, dies weiter zu verfolgen, für welche letztre Wissenschaft aber die Aufgabe übrig bleibt, die Gesetze der physischen Bewegung, soweit dieselben irgendwie in der Kunst angewandt werden, in ihrer unmittelbaren Verknüpfung mit der Gesetzmäßigkeit des schaffenden Geistes festzuhalten. Die Bewegung in concreter Wirklichkeit tritt auch hier als mit der Beschränkung des Seins behaftet auf, welcher das Leben selbst sich fügt, um so ein Lebendiges zu sein; sie wird nur in bestimmten unterschiedenen Stoffen künstlerische Erscheinung.

Alles von dem Wesen der Bewegung hier Ausgesagte thut dar, daß wenn die Dichtkunst an die Spitze einer der beiden Gruppen, entweder der bildenden Künste, oder derer der Bewegung nothwendig gestellt werden müßte, sie freilich hieher gehören würde. Der transitorische Charakter der sinnlichen Erscheinung eines Gedichts hat die meisten Aesthetiker bestimmt, wirklich sie hieher zu stellen. Insbesondre verleitet die nahe Verwandschaft der Lyrik mit der Tonkunst dazu. Wir müssen aber hier nochmals uns auf dasjenige berufen, was zur Rechtfertigung unsers Verfahrens, die Dichtkunst als ein selbstständiges Reich den sechs andern Künsten gegenüberzustellen, oben ausgesagt worden ist, daß nämlich die Begriffe von Ruhe und Bewegung, Raum und Zeit in der reinen Gedankenwelt aufgehoben sind. Der sinnliche Reiz der Versmaaße und des Reimes, die freilich an die Musik erinnern, ist immer nur ein schwaches Band, welches die Gestalten der Phantasie, die das Wort in uns herauf beschwört, an die Sinnenwelt fesselt. Indem aber das Gedicht die Phantasie zwingt, selbst ruhende Gestalten anzuschauen, die keine wirkliche Existenz haben, kann man eben sowohl von einem ruhenden, als von einem bewegten Gebilde sprechen. Die beschreibende Kunst des Dichters verfährt freilich successorisch,

aber die beschriebenen Gestalten und Verhältnisse beharren gleichsam räumlich als Ganzes in unserer Phantasie, wovon jedes Epos Zeugniß geben kann. Gerade, wenn die Tonkunst mit der Poesie, deren nächste Schwester sie genannt worden, verglichen wird, stellt sich als Unterschied Beider aufs Unzweideutigste heraus, daß bei jener auf der gewaltigen sinnlichen Macht des Tones, bei dieser auf der geistigen Macht des Wortes alles Gewicht liegt. Und so allmächtig herrscht, auch in anderer Weise denn hörbar ausgesprochen, diese letztre Macht geheimnißvoll schaffend in den Gebieten aller Künste, daß man unwissenschaftlich verführe, wenn man die Dichtkunst, die nächste Vermittlerin der Idee des Schönen mit der des Wahren oder des Guten, zu einer einzelnen Gruppe von Künsten, deren gemeinsames äußeres Merkmal die Bewegung ist, stellen wollte. Kann man denn, wie uns die Meister aller Zeiten bewiesen haben, ein Gedicht seinem Inhalte nach nicht durch ein Gemälde oder eine Marmorgestalt in die sinnliche Welt gleichsam übersetzen, ebensowohl als man seinen Inhalt durch Töne hervorheben und lebendiger machen kann? Die Künste, die es mit sinnlichen Stoffen zu thun haben, mögen unter sich neidisch sein, die geistigste Kunst, die Poesie beneidet keine von jenen, da sie sich zu ihr, wie Kinder zu ihrer Mutter flüchten.

VII.

Die Tonkunst.

Jener berühmte Ausspruch des Platon im dritten Buche vom Staate, daß die Musik auf die Gemüthsverfassung der Menschen von großem Einflusse sei, daß namentlich gewisse

Tonarten, die er die ionische und lydische nennt als erschlaffend, für kriegerische Männer unbrauchbar scheinen, hat immer wieder die tieferen Denker, welche in jenem Werke das Ideal einer Erziehungskunst erkennen, zur Prüfung der unstreitig mächtigen Wirkung getrieben, welche die Kunst oder schon die Natur der Töne auf den leiblichen Organismus und, wie sich durch tausend Beispiele nachweisen läßt, unmittelbar auf die menschliche Seele ausübt. Gewisse Geschichten werden immer wieder angeführt, als die von dem schwermüthigen spanischen König, den das Lied eines begabten Sängers heilte, andrerseits von dem Schweizersoldaten, der bei dem Klange des Alpenhorns in tiefe Traurigkeit versinkend sich selbst das Leben raubt. Insbesondre die Aerzte haben über die Musik als Heilmittel seit hundert Jahren viel geschrieben, weil sie an jeder bei dem Klange der Harmonika ohnmächtig werdenden schwächlichen Frau den deutlichsten Beweis für die Gewalt wenigstens des physischen Einflusses, den der Ton ausübt, erhalten. Von den Thieren wissen fleißige Beobachter gar manches Beispiel anzuführen; und wer die Kircher'sche Erzählung von dem Rattenfänger zu Hameln, oder des Plinius Bericht von der Aufmerksamkeit, welche die stummen Fische dem Saiten- und Flötenspiele geschenkt haben sollen, eben so die Aussagen von Naturforschern über musikalische Spinnen und Eidechsen bezweifelt, der kann an jedem Kavalleriepferde, das bei dem Trompetensignal stutzt, oder bei vielen Hunden, die ihren Widerwillen gegen Musik überhaupt, wo nicht gar gegen bestimmte Melodieen durch Heulen und Zittern an den Tag legen, sich überzeugen. Ueber den Zusammenhang solcher Erscheinungen hat die Wissenschaft dennoch kaum nothdürftigen Aufschluß zu geben vermocht. Die medizinischen Dissertationen, welche von der Anwendung des Tones als eines Heilmittels reden, bleiben in der Aufsammlung von Thatsachen als Beispielen stecken, und die trefflichsten Irrenärzte, einig darüber, daß bei Geisteskranken jenes Mittel

sehr zu beachten sei, haben niemals entschieden, ob mehr eine psychische, mehr eine materielle Einwirkung hier Statt finde, diese Wirkungen daher als doppelte, und identische aufgefaßt.

Was jedoch die ästhetische Bedeutung der Musik betrifft, so sind es die englischen Philosophen, welche vor allen Dingen die erfahrungsmäßige Einwirkung des Tones auf das Nervensystem zum Beweise ihrer gesammten, sensualistisch genannten Kunstansicht herangezogen haben. Webb, der über die Verwandschaft der Musik und Poesie schrieb, sagt geradezu: „die Leidenschaften erschüttern die Nerven, die Musik gleichfalls; wenn die Erschütterungen der Musik den Erschütterungen der Leidenschaften ähnlich oder gleich sind, so entsteht in der Seele die Leidenschaft, welche eben diese Erschütterungen hervorzubringen pflegt.“ Es ist glücklicherweise nicht mehr nöthig, dergleichen Schlüsse zu widerlegen, da die Philosophie jene Systeme längst überwunden hat. Dennoch hat die Anwendung der Aesthetik auf die einzelne Tonkunst immer sehr langsamen Fortgang genommen, und hat Urtheile, die nicht minder schief als das von Webb sind, fortwährend zu bekämpfen. Der wesentlichste Grund dafür ist darin zu suchen, daß die letzten Fortschritte, welche geschichtlich die Tonkunst zurückgelegt hat, gerade von dem deutschen Volke, das zugleich im Philosophiren die übrigen Nationen hinter sich ließ, vollbracht worden sind. Daß von Aesthetik überhaupt erst die Rede sein könne, wenn die Kunstgeschichte bei einem dem erwachenden Bewußtsein günstigen Zeitpunkte angelangt ist, daß erst etwas hervorgebracht worden sein muß, bevor darüber philosophirt werden kann, ist uns längst klar geworden. Keine Kunst nun erreichte jenen Standpunkt später als die Tonkunst. Die universalgeschichtliche Bedeutung der größten deutschen Dichter ist nämlich immer noch nicht so gewaltig gewesen, als die der größten deutschen Tonmeister, welche nicht ihrem Vaterlande sondern der Welt Gesetze vorschrieben; ist doch die Musik mit vollem Rechte eine Weltsprache genannt

worden, die jedes Volk nur unmittelbar, nicht erst durch Uebersetzung kennen lernen kann. Was nun also im vorigen Jahrhundert die Philosophen über Musik dachten, und äußerten, schwebt, da es ihnen an Kunst-Stoff, der mit dem Gedanken zu durchdringen gewesen wäre, noch fehlte, in der Luft. Die „Phantasieen" von Dalberg, so wie die spätren des „kunstliebenden Klosterbruders" von Wackenroder bleiben im Unbestimmten stehen; nicht weniger die mit großer Begeisterung bei mangelnder positiver Kenntniß geschriebenen Aufsätze von Herder, der dem Kantischen Standpunkte gegenüber wohl ahnte, worauf es bei der Musik ankomme. Der schwerfällige Aesthetiker Heidenreich dagegen, ein Kantischer Schüler, suchte vergeblich mit den Kantischen Kategorieen auch die Tonkunst zu durchdringen. Kant selbst, jeder Schwärmerei abhold, wozu die Musik so leicht verleitet, hatte nämlich in der Kritik der Urtheilskraft das harte Urtheil ausgesprochen, die Musik habe geringeren Werth, als jede andere der schönen Künste, weil sie mehr Genuß als Cultur (Gedankenentwickelung) befördere, und sich dadurch den Verdacht eines gefühllosen Menschen bei der Herder'schen Partei zugezogen. Das Wort „Gefühl" wurde ja damals vielfach gemißbraucht. Seine Schüler, wozu wir für Kunstphilosophie vor Allen den über ihn hinausgehenden Schiller rechnen müssen, wissen gleichfalls mit der Musik nichts anzufangen, während der Herdern so sehr zugeneigte Jean Paul, auch Schubart, bei jeder Gelegenheit gerade für diese Kunst schwärmen. Nach besten Kräften zur Vermittelung wollte Rochlitz beitragen, der aber weit mehr als Kenner der Tongesetze, oder dem gewöhnlichen Ausdrucke nach als Theoretiker, denn als irgend befähigter Philosoph an den Kunststoff herantrat. Diese Kenntniß der musikalischen Theorie war durch viele mathematische Vorarbeiten allmählich höher gediehen; sie, als systematische Ordnung der Naturgesetze des Tones und seiner Bewegung, war ein Wissen geworden, während die Philosophie bei der

Ahnung, die einmal nicht ihre Sphäre ist, stehen geblieben war. Jenes Wissen erst ersetzt aber ferner so vieles, das bei andern Künsten, namentlich der Poesie sich fast von selbst ergiebt, nämlich das äußerliche Verständniß des Kunstwerkes, daß man endlich darauf kam, die musikalische Theorie mit der Grammatik der Wort-Sprache zu vergleichen, und als das wesentliche Mittel, als die nothwendige Vorbereitungsstufe anzuerkennen, der erst die wahre ästhetische Beurtheilung folgen könne. Dies war ein wesentlicher Fortschritt. Seitdem nun sich immer allgemeiner feststellte, daß ein musikalischer Aesthetiker ohne Kenntniß der musikalischen Grammatik immer im Finstern tappe, ergab sich als günstige Folge, daß die theoretische Forschung von dem philosophischen Geiste ihrerseits befruchtet wurde, und Beide Hand in Hand vorschritten, ein Vortheil, der durch die Wendung, welche die Geschichte der Tonschöpfungen genommen hat, und welche gegenwärtig der Forschung bei Weitem mehr Zeit läßt, noch befördert wurde. Außerdem galt es, nachdem die naturphilosophische Ansicht Schellings viele abstracte, oder, wenn man will, leere Theorieen zurückgedrängt hatte, in allen Zweigen des Wissens, sich tiefer in die Betrachtung der Naturphänomene selbst zu verlieren. Die mathematische Behandlung des philosophischen Wissens, welche Herbart übte, hat gerade die Aesthetik der von ihm sonst gründlich studirten Tonkunst nicht wesentlich gefördert, während in den Schriften des mit Schelling nahe verwandten K. C. F. Krause sich sehr bedeutende, tiefe Blicke in das innerste Wesen der Tonkunst finden, die eben so sehr von Selbstausübung der Kunst, als von deren philosophischer Erkenntniß Zeugniß geben. Unstreitig mehr mit systematischer Strenge und daher wirksamer ist bei der Redaction der Hegel'schen Vorlesungen über Aesthetik durch Hotho, was Musik betrifft, verfahren worden, denn Hegel selbst, — was Berücksichtigung verdient, — mit den inneren Gesetzen dieser Kunst durchaus nicht näher vertraut, hatte nur im Allgemeinen die

richtige Stellung dieser Kunst, nämlich deren Bedeutung für die ganze Romantik, herausgefühlt. Es ist hier nicht erforderlich, auf die neueren werthvollen Beiträge in diesem besondren Gebiete von F. G. Hand, L. Seidel, u. A. einzugehen, da die Grundzüge des Entwickelungsganges in Obigem gegeben und wir mit Rücksicht auf die vielen hier noch zu lösenden Zweifel schon weitläufiger geworden sind, als unserem Zwecke gemäß ist. Wir wenden uns nun zur Betrachtung des Gegenstandes selbst, und beginnen die Untersuchung desselben mit der physikalischen Seite des musikalischen Kunstwerks. Das Erzittern eines Körpers wird durch das Ohr wahrgenommen, sobald ein Medium, ein vermittelndes Element zwischen beiden eine Verbindung herstellt. Am Sichersten thut dies die Luft. Schwingungen, Wellen derselben, welche in einer gewissen Anzahl die Hörnerven berühren, bringen, so lehrt die Physik, die Empfindung des Schalls hervor, eine Empfindung höchst mannigfacher Art; die Regelmäßigkeit jener Luftschwingungen ist es, die dem Schalle eine besondre Natur verleiht, welche in dem Worte „Klang" festgehalten ist, und weil denn wieder die Klänge sehr mannigfach sind, was sich nach dem verschiedenen Maaße von Elasticität derjenigen Körper richtet, welche Luftschwingungen erzeugend den Klingstoff in sich enthalten, so spricht man von „Klangfarbe," die z. B. bei einer Saite, einem Kork, oder einer Metalltafel verschieden ist. (Die an Ausdrücken für das Hörbare sehr reiche deutsche Sprache unterscheidet Klangfarben in den Worten: flüstern, zirpen, schmettern, donnern, brausen, säuseln, heulen, brüllen, gellen, u. s. w.) An dem Klange entwickelt sich eine besondre Bestimmbarkeit, nach der Höhe und Tiefe, zunächst abhängig von einer gesetzmäßig unterschiedenen Geschwindigkeit der Schwingungen, und die nach derselben unterschiedenen Klänge heißen nun Töne. Schall, Klang und Ton haben mit einander nur die Verhältnisse der Stärke und der Dauer gemein, obgleich der Ton, als ein schon genau begränztes

Etwas nicht jedes Maaß der Kraft verträgt. In einem Orchester geben die Violinen Töne, die türkischen Becken Klänge, die Trommel nur einen Schall von sich, Unterschiede, die leicht begreiflich sind, während die Akustik gerade den zwischen der Entstehung des Klanges und der Tons nach physikalischen Gesetzen streng zu bestimmen und zu unterscheiden, noch nicht gänzlich genügend vermocht hat.

Das weite Reich der Natur erzeugt vielfache Art des Schalls, Geräusch, das oft Klänge entwickelt; ja, dieselben runden sich bis zu bestimmten Tönen, wie in der Windsbraut, an den Luftstimmen, die Reisende in Indien vernommen haben, sich zeigt. Der Ton jedoch im wahren Sinne des Worts ist ein Vorrecht, ein Geschöpf des Menschen, der ihn entweder mit den Athemwerkzeugen seines Leibes oder mittelst Instrumenten, die er erst gefertiget hat, hervorbringt. Was man von dem Vogelgesange sagt, ist immer dahin zu beschränken, daß derselbe bei Weitem eher dem Reiche des Klanges als des Tones angehört, so nahe diesem auch eine Nachtigall kommt. In ihren Tönen bleibt etwas Unbestimmtes, welches eben die thierische Stufe des Lebens bezeichnet. Was die Natur dem Menschen für musikalischen Gebrauch darbietet, ist immer nur Klingstoff, der seine höhere Gestaltung von ihm erwartet. Dieses Gegebene hat er in doppelter Weise zu benutzen, einmal zur Tonbildung, — der Klang ist der Stoff, dem er im Tone eine Form giebt, — dann zur Tonfügung, welche letztre wieder entweder in gleichzeitiger oder successorischer Weise geschehen kann; hiermit, ganz abgesehen von dem Klange, woraus der Ton entstand, sind zugleich zwei Grundbestimmungen gegeben, der Ton an sich, d. i. seine Eigenschaft als hoch oder niedrig, und die Bewegung des Tones, d. i. seine zeitliche Dauer. In der Wirklichkeit sind beide Grundbedingungen seines Daseins völlig ungetrennt, nur für die Wissenschaft muß diese Trennung durch Abstraction hervorgebracht werden, womit sich der Gegenstand der Be-

trachtung verdoppelt, nämlich nach seiner harmonischen und rhythmischen Natur.

Man pflegt zu sagen, wenn zwei Töne gleichzeitig hörbar werden, und dies das Ohr angenehm berührt, dies sei ein harmonischer Klang. Dies setzt voraus, daß jeder der beiden Töne die Fähigkeit habe, sich mit dem andern zu verbinden; daß nun in seinem Wesen wirklich eine solche Fähigkeit enthalten ist, daß ohne diese der Ton seine Qualität als solcher überhaupt einbüßen würde, dies ist es, was von allen Tönen gilt, und uns berechtigt, dem Ton im Allgemeinen eine harmonische Natur beizulegen; bloße Klänge werden sich nie zur Harmonie vereinigen, geben nur ein unbestimmtes Geräusch. Nach der Beschaffenheit jener Fähigkeit sehen wir uns zuerst um.

Von etwas Körperlichem, welches erzittert, mithin sich und damit zugleich die Luft bewegt, hing schon der Klang, mithin auch der Ton ab, dieser aber, sobald er ins Leben tritt, wirkt selbstständig als Ton; er wirkt noch bei seinem Verschwinden nach, nämlich durch Erzeugung andrer, die man mitklingende, auch Aliquot- oder Theiltöne genannt hat. Seine Macht als Klang, seine räumliche Bedeutung verringert sich, die Luftschwingungen, die er nach sich zieht, ändern die Qualität und Quantität der ersten großen Schwingung, oder man hört ungleich leisere, aber der Höhe nach verschiedene Töne dem ersten sofort nachklingen, der Ton selbst wird also wesentlich zu einem andern. Die Physik lehrt, daß diese anderen Töne durch Zahlen zu bestimmen sind, und nennt die dem ersten, als Grundtone folgenden, oder nachklingenden: Octave, Quinte, Terz, Septime, ja, sie erkennt die räumliche Natur des Tones, worin die Unterschiede aller dieser Töne wurzeln, dadurch an, daß sie das Verhältniß jedes derselben zum Grundtone „Zwischenraum" (Intervall) nennt. Die Wissenschaft hat sich zu dieser Feststellung eines Instrumentes, des Monochords bedient, einer Saite, die dem Auge

sichtbarlich abgetheilt, verschiedene Schwingungen der Luft, nämlich Töne hervorbrachte. Diese Töne haben ein bestimmtes Verhältniß zu dem Tone der ganzen Saite, das sich nun nach den Maaßverhältnissen der Theile der Saite durch Zahlen festhalten läßt. Dieses abstracte Verfahren unterstützte nun jene aus dem Mysterium der Natur entnommene Erfahrung des Mitklingens gewisser Töne, und gestattete weitere Entdeckungen, die Anordnung des gesammten für die künstlerische Thätigkeit disponiblen Materials. Weiter nämlich hat die Wissenschaft mit so wenigen und großen Tonstufen sich nicht begnügend, den ganzen großen Raum, den der einmal in die Welt geschickte Ton durchläuft, in kleinere Stufen, nach bestimmten Zahlengesetzen gemessen eingetheilt, und damit die sogenannte Tonleiter bestimmt. Die so entstandene lange Tonreihe, aufgebaut aus mehren solchen über einander gestellten Leitern von sieben Tönen (Octaven), deren jede das gesammte qualitative Gesetz der vorigen, bei quantitativem Unterschiede festhält, liefert einen unendlich mannigfaltigen Stoff für die künstlerische Bearbeitung. Jene mitklingenden Töne beweisen empirisch, daß gewisse Zusammenklänge befriedigen, und sogar der Natur des menschlichen Sinnes gemäß begehrt werden, weitre Untersuchung ergiebt, daß nicht jedes der bekannt gewordenen Intervalle befriedigt, sondern nur ein Verlangen darnach zu Tage legt, wonach sie in Konsonanzen und Dissonanzen, das Gefühl der Lust oder der Unlust erweckende, eingetheilt werden. Jenes Mitklingen zunächst verräth die wesentlichste Foderung der Natur in harmonischer Hinsicht, ein ähnliches Verhältniß der Töne wie der Farben, die in beiden Gebieten waltende Idee des Dreiklanges. Wie Roth Grün, so fordert der Grundton seine Quinte, als den naturgemäßen Gegensatz, den sich Alles, was ist, schafft, als die Bedingung der Bewegung. Jene Quinte aber, obwohl nicht das Gefühl der Unlust erweckend, ist doch erwartungsvoll, und empfängt erst durch die nachklingende Terz ihre hö-

here Bedeutung; der Dreiklang erscheint, und damit ein höheres Gebiet als das der bloßen Intervalle, das der Akforde. Ein neues Intervall, die Septime tritt hinzu, auflösend, zerstörend, die nothwendige Endlichkeit alles Existirenden verkündend; und hiermit eine zweite Gattung von Akforden, die der Vierklänge, die sich bald als die der ersten untergeordnete erweiset. In den einzelnen Intervallen und Akforden, in dem Wechsel bei Beiden verräth sich ahnungsvoll ein tieferer Sinn; vor Allem in dem Streben des Grundtones nach seiner Quinte (Dominante) und dem Zurückkehren von derselben ist dies der Fall, weil kein Musikstück diesen von der Natur symbolisch angedeuteten Gang unbefolgt lassen darf, — wird es dadurch doch selbst Symbol eines einzelnen Lebenslaufs! die Umkehrung der in den Aliquottönen angedeuteten Intervalle, wodurch die Quinte zur Quarte, die Terz zur Sexte, die Septime zur Secunde wird, liefert die Erfahrung, daß eine zwar nicht gleiche, aber doch ähnliche Wirkung diesen anderen Intervallen inwohne.

Der menschliche Geist will mitten in der von der Natur ausgesprochenen Nothwendigkeit seine Freiheit behaupten, daher hat er sich eine von der ihr dargebotenen verschiedene Tonleiter geschaffen, indem er das natürliche Intervall der Terz um einen sogenannten halben Ton verringerte, die kleine Terz an die Stelle der großen, den sogenannten Molldreiklang für den in den Aliquottönen überlieferten Durdreiklang stellte. Die Tonleitern theilen sich nun in zwei Geschlechter, deren Grundcharakter dem Dualismus aller irdischen Dinge entspricht, sie bestehen jede aus sieben Tonstufen, sind nur nach deren einzelner Beschaffenheit verschieden; und wenn man anführt, daß der Raum einer Octave, womit jede Tonleiter ihr Ende erreicht, noch nach vielen anderen arithmetischen Gesetzen eingetheilt werden könne, daß die Chinesen und Schotten, daß die alten Griechen andre Tonstufen als die nach ganzen und halben Tönen gemessenen haben und gehabt haben

sollen, so hat die Aesthetik nach dem gegenwärtigen Stande der Untersuchungen doch noch davon keinen Gebrauch zu machen. Ein neues Moment bietet sich ihr aber dar, erwägt sie die Veränderung in der Wirkung jener Tonleitern, die aus dem Umstande entspringt, daß ihr Charakter ihre Wirkung, je nachdem sie auf verschiedenen Tonstufen als neu gewähltem Grundtone beginnen, sich wesentlich verändert. Der ästhetische Unterschied der Tonarten, (mit diesem Ausdrucke bezeichnet man jene Differenz) ist nicht zu läugnen, obgleich damit viel zu viel Umstände gemacht worden sind. Man hat D dur kriegerisch, Es dur heroisch, G dur idyllisch, As dur schwärmerisch, Fis moll dämonisch, u. s. w. genannt. Am Leichtesten läßt sich noch vertheidigen, daß die vermehrten Vorzeichnungen, als Zeichen größerer Entfernung von dem einen Urquell alles Lebens, auch immer komplicirteren Seelenzuständen zum Ausdrucke zu dienen geschickt sind.

Nach diesem Blicke auf die harmonische Natur des Tones betrachten wir die Gesetze, wonach Töne in successorischer Reihe sich bewegen. Daß überhaupt kein Ton ohne Bewegung leben kann, hat sich bereits ergeben, aber da einer den andern ablöst, so lassen sich, wenn nicht ein unverständliches Ineinanderfließen aller einander folgenden Statt findet, diese zeitig geregelten Ablösungen auf Gesetze zurückführen, und diese heißen rhythmische. Rhythmus kann auch gesehen, empfunden werden, den Ton kann man nur mittelst des Ohres wahrnehmen, daher die Franzosen richtig sagen: c'est le son, qui fait la musique, das heißt so viel als: das harmonische Element ist der Musik wesentlicher als das rhythmische, welches sie mit anderen Künsten gemein hat.

Wir haben davon bereits oben, als von den Versmaaßen gesprochen wurde, gehandelt, reicher freilich ist das Gebiet, das sich hier eröffnet. Die Sprache vermag eine ungleich kleinere Anzahl von Unterschieden in den Zeitmomenten wahrnehmbar zu machen, als die Musik, für die der Zeit-

werth der Töne noch ungleich wichtiger ist, als der der Silben für die Sprache. Die dort angeführten allgemeinen Grundsätze sind auch hier normativ. Die Wahrnehmung einer Reihe völlig gleicher Zeitmomente giebt dem Ich allzuwenig zu thun, da die Einheit aller im Selbstgefühle festzuhalten, allzuleicht wird, und erzeugt Langeweile. Der Gegensatz, die ewige Lebensquelle, wird nicht wahrgenommen, erst wenn je zwei Zeitmomente zusammengefaßt werden, gewinnt die Einheit an Mannigfaltigkeit. Dieses Verhältniß von Eins zu Zwei wird festgehalten in vier, acht, sechszehn Momenten, ja in allen, die durch eine Potenzzahl der Zwei bezeichnet sind, und bestimmt den Zeitwerth des Tonzeichens. Gruppen von Tönen, deren gesammter Zeitinhalt gleich ist, ordnen sich, und wieder nach jenem Verhältnisse, womit die erste Bändigung des Rhythmus, die Beschränkung des Freien durch das Nothwendige, wie des Klanges durch den Ton, oder die Einführung des Taktes, geschieht. Die Freiheit fügt sich der Nothwendigkeit, der endlose Stoff dem Gesetze, und zwar dem einfachsten aller Zahlengesetze, welches nun sogleich den Gegensatz, die Polarität, das Urgesetz, aller Dinge repräsentirt. Dieses Gesetz als Thesis und Antithesis, Satz und Gegensatz auch in der Rhythmik Wurzel aller reicheren Kombinationen, begegnete uns in der Verskunst als Arsis und Thesis, und entspricht wesentlich der Bedingung des Steigens und Fallens, die im Dasein jedes Endlichen (jeder Synthesis,) bemerkbar wird. Dieses Gesetz zeigt sich im Zweivierteltakte, sobald jeder Takt nur eine Viertel- und eine Achtelnote enthält, welcher eine Achtelpause folgt, indem durch diese Pause sich jenes Gesetz hervorhebt; stünde statt des Achtels und der Pause ebenfalls ein Viertel, so würde das Gesetz verschwinden, was in solchen Fällen zu vermeiden der Accent, die auf die erste Note geworfene größere intensive Kraft, bezweckt. Auch hiervon ist in den Bemerkungen über Verskunst bereits gehandelt; Ausdruck der freien Subjectivität, welche sich selbst das Ge-

setz der Nothwendigkeit ins Bewußtsein rufen will, liegt im Accente, den die Tonkunst als guten und schlechten Takttheil unterscheidet.

Wenn nun auch wirklich das Gesetz der Thesis und Antithesis die Welt des Rhythmus beherrscht, so zeigt die Musik doch sogleich daneben ein zweites auf, das Verhältniß von Eins zu Drei. Es ist dieses nicht Produkt von jenem, wie es das von 1 zu 4 war, das aus dem von 1 zu 2, und von 2 zu 4 entstand, es ist absoluter Gegensatz von jenem ganzen Verhältnisse, aber ein ohnmächtigeres, denn es muß sich jenem mächtigeren unterwerfen. In einer Reihe von Takten, deren einzelner Zeitinhalt als das Gesetz von 1 zu 3 ausgesprochen ist, stellt sich das von 1 zu 2 von selbst her; z. B. Ein Walzer ist im dreitheiligen Takte geschrieben, die Gesammtzahl der Takte ist aber acht, sechszehn, nicht neun, oder ein und zwanzig, eine Eigenthümlichkeit, die noch deutlicher wird durch die im Viervierteltakte vorkommenden Triolen. Nur ausnahmsweise kommt das Verhältniß von 1 : 5 oder 1 : 7 vor, und bewährt dann, daß diese aus den beiden entgegengesetzten Verhältnissen 1 : 2 und 1 : 3 zusammengesetzten Verhältnisse der Subjectivität es immer mehr erschweren, die Regel, oder die Einheit einer Mannigfaltigkeit festzuhalten.

Die harmonischen und die rhythmischen Gesetze, deren nähere Beschaffenheit alle Lehrbücher des musikalischen Satzes darlegen, sind von einander getrennt und unterschieden, sind nur mittelst der Abstraction ins menschliche Bewußtsein gekommen, da in jedem concreten Falle sich beiderlei Gesetzmäßigkeit zugleich geltend macht; näher, da jedes Tonstück, oder schon jede Tonreihe in jener doppelten Weise bedingt ist. Die Synthesis harmonischer und rhythmischer Forderungen ist nämlich die Melodie, eine Reihe von Tönen, deren einzelne unter einander sowohl in rhythmischem als in harmonischem Verhältnisse stehen, mag dasselbe nun in dieser oder jener

Hinsicht einfacher oder zusammengesetzter sein. Die Melodie ist denn ein organisch Lebendiges, welches immerhin der Kriticismus in seine beiden Grundbedingungen wieder zerlegen mag, um mittelst dieses analytischen Verfahrens die einzelnen Theile in seine Gewalt zu bekommen. Die Abstraction wird die auf jenem Wege gewonnenen Regeln eine Melodie zusammenzusetzen anwenden, dabei jedoch sogleich nur den Unterschied veranschaulichen, der zwischen allem wirklichen und scheinbaren Leben obwaltet. Diese Versuche, oft genug von mathematischem Scharfsinne angestellt, beweisen dem Kunstphilosophen, daß die künstlerische Schöpfungskraft im Gebiete der Töne sich lediglich an der Melodie bewähre, die leblos bleibt und für das Leben selbst daher wirkungslos, sobald sie nicht das Erzeugniß des freien Geistes ist. Im praktischen Verkehr wird dies durch den abgenutzten Satz, daß sich nun einmal Erfindung nicht erlernen lasse, oder den Göthe'schen Spruch: „Das ist eine von den alten Sünden, sie meinen, Rechnen das sei Erfinden," anerkannt.

Wenn nun die Melodie ein organisch Lebendiges ist, so wird sie naturgemäß Momente des Werdens, Blühens und Vergehens zu durchlaufen haben, welche denn auch wirklich den natürlichen Bedingungen entsprechen, die sich in allem Harmonischen und Rhythmischen uns darlegten. Auf einem Tone fußend, dessen naturgemäßer Bezug zu anderen Tönen, die jenen zum Dreiklang ergänzen, sie vor vagem Herumirren behütet, und an eine bestimmte Tonart weiset, ist sie durch diese zunächst in ihren harmonischen Schritten geleitet. Der nächste Bezug zur Quinte des Grundtons, der als erste Naturforderung aufgestellt wurde, wird auch die Melodie, dieses Gesetz anzuerkennen treiben. Wenn die Theoretiker von dem Schritte aus der Tonika in die Dominante reden, so verräth sich uns daraus das Streben zur Blüthe zu gelangen, welcher eine mehr oder minder verhüllte Rückbewegung, ein Vergehen, wiederum folgt. Vor rhythmischer Willkühr sichert

dagegen das bestimmte Taktgesetz, wozu die Melodie sich sofort bekennt, und dem sie, bei aller Freiheit der Bewegung, als einer Naturnothwendigkeit sich im ganzen Verlaufe fügt. So könnte es sogar scheinen, als wäre die melodische Freiheit nicht weit her, vielmehr so sehr beschränkt, daß sich alle mögliche Melodieen wie Permutationen von bunten Kugeln berechnen ließen; trockene Sensualisten haben dies auch in der That behauptet, und damit gleichsam ein Ende der musikalischen Erfindung weissagen wollen, eben damit aber nur bewiesen, daß die mathematischen Wissenschaften sogleich irre führen, wenn sie sich aus dem Reiche der Quantitäten heraus das der Qualitäten zu bestimmen wagen. Und von der Qualität, die auf einen höheren geistigen Grund des Künstlers hinweiset, hängt die Freiheit der Melodie, und daher auch die melodische Unendlichkeit ab. Von diesem ästhetischen Werthe der Melodik haben wir baldigst nähere Kenntniß zu nehmen, schon jetzt ist bereits wenigstens die außerordentliche Mannigfaltigkeit, welche die verschiedenen harmonischen und rhythmischen Verhältnisse der einzelnen Töne einer Reihe als möglich setzen lassen, einzusehen.

Die Sehnsucht jedes Tones mit einem andern zugleich zu erklingen, seine harmonische Natur zu bewähren, begründet die Möglichkeit, daß zwei Tonreihen, oder zwei Melodieen zugleich erklingen. Unterscheiden sie sich rhythmisch oder harmonisch gar nicht, so sind beide eben eins und dasselbe, vielleicht nur durch verschiedene Klangfarbe getrennt. Unterscheiden sie sich nur in harmonischer Hinsicht bei rhythmischer Gleichförmigkeit, so bewegen sie sich neben einander und werden zusammen als Octaven, Sexten, Terzen vom Gehör, das sich an der Gesammtwirkung oder an der Einheit des doppelten Lebens erfreut, gefaßt. Sind ihre Bewegungen nicht parallel, sondern verschieden gerichtet, und dennoch zu einer harmonischen Einheit gefaßt, so wächst die Theilnahme des Hörers, der dies um so mehr erfährt, wenn sich rhythmische

Verschiedenheiten, die dennoch durch das Gesetz des Taktes zur Einheit verknüpft sind, dazugesellen. Hier ist nun der Sieg des Geistes über den selbstgeschaffenen Gegensatz die Wurzel der Freude, die durch die von glücklicher Beherrschung wachsender Differenzen hervorgerufene Befriedigung gesteigert werden kann. Es tritt noch die Differenz der Klangfarbe hinzu, ferner die einer dritten, einer vierten Tonreihe, und immer weiter dehnt sich dann die Macht der geistigen Herrschaft, die Alles dieses bewältigt, daß es ein ganzes Kunstwerk, ein organisches Musikstück werde, aus.

Die gleichzeitige Hörbarkeit von mehren Tonreihen bedingt, daß jede hinreichenden Raum zu ihrer Ausdehnung nach Höhe und Tiefe behalte, und daß alle zusammen wieder durch gewisse Gränzen nach der Tiefe wie nach der Höhe hin beschränkt seien; allzuenges Zusammendrängen würde nur chaotisches Geräusch geben, und allzuweite Ausdehnung alle sinnliche Wirkung aufheben. Die Lage der Tonreihen findet ihre Gesetzlichkeit in der des natürlichsten Instrumentes, in der menschlichen Stimme, die zunächst durch den Geschlechtsunterschied bedingt, eine Doppelheit der Lage darbietet. Auch die Stimme der einzelnen Geschlechter ist wieder dieser Doppelheit unterworfen, woraus sich die Unterschiede des Sopran's und Alt's, des Tenor's und Basses ergeben, die unter einander etwa eine Quinte weit entfernt liegen, und zusammen einen Raum von drei Octaven einnehmen. Die einzelnen Tonreihen eines Musikstücks heißen daher auch Stimmen, und folgen nur der Naturforderung, wenn sie sich zu vieren zusammenthun. Der Vierklang erst gewährt einen Abschluß, welchen der Dreiklang noch entbehrt, ist Ruhe, Bestimmtheit, während jener Bewegung, Streben ausdrückt. Man sieht hieraus, daß wie in der Rhythmik die Triplicität sich der Duplicität unterwerfen mußte, dies auch in der Harmonik der Fall ist. Wesentlich bedingt ist nun weiter das ganze Musikstück durch das Verhältniß, das diese einzelnen vier Stim-

men, Tonreihen, oder Melodieen zu einander in Betreff ihrer einzelnen Macht einnehmen, dadurch, wie sie sich an rhythmischem oder harmonischem Gewicht unterscheiden, wie sie einzeln genommen mehr oder weniger eine selbstständige Melodie vorstellen. Der Genius des Künstlers, der alle erschuf, schwebt auch über Allen, und läßt das Ideal seines Kunstwerkes nicht durch jenen Streit vernichten, sondern sorgt, daß jeder Theil wesentlich dem Ganzen diene. Die Geschichte der musikalischen Kunst lehrt an dem verschiedenen Gebrauche von den unzähligen gegenseitigen Verhältnissen der zugleich in Bewegung gesetzten Stimmen die Entwickelungsstufen der künstlerischen Genien, welche die Geschichte selbst ausmachen, erkennen. Wie in den Reichen der Völker die Alleinherrschaft oder die Volkssouveränetät, so herrschen in den Tonstücken als Träger des Ideals entweder nur eine Stimme, der dann die übrigen nur dienen, oder aber mehre oder alle Stimmen, sämmtlich nur eben dem Ideale selbst dienstbar.

Beispielsweise seien sogleich hier das Lied und die Fuge als Vertreter der monophonischen und polyphonischen Ausdrucksweise genannt. Im Liede ist nur von einer Tonreihe die Rede, welche durch andre von unselbstständiger Beschaffenheit unterstützt sein, aber auch ohne diese (ohne Begleitung,) bestehen kann; in der Fuge ist keine einzelne Stimme nur begleitend, allen gehört abwechselnd die in einer zuerst allein auftretende Melodie; Beides, Gesammtwirkung und Einzelwerth weiß der Meister gleichzeitig zu erfüllen.

Die Entwickelung des melodischen Stromes zeigt von selbst eine Analogie mit der Wortsprache. Satz und Gegensatz, Periodenbau, und rednerische Disposition lassen sich auch in einer einzelnen Tonreihe also auf musikalischem Gebiete nachweisen. Dem Redner liefert die Logik die Mittel, seine Gedanken systematisch zu ordnen, dem Tonkünstler liefert sie die Mathematik. Nach der Gestaltung einer in der Zeit verlaufenden Form streben Beide; nur überliefert jener Begriffe,

während dieser, wie es scheint, nur sinnliche Eindrücke schafft. Der Dichter erhebt sich über den Redner, indem er die logischen Stützen seines sprachlichen Gebäudes, die auch er nicht entbehren kann, gar nicht mehr wahrnehmen läßt. Auch der Tonkünstler, der in Tönen nicht nur redet, sondern dichtet, läßt seine mathematischen Grundzüge nicht mehr wahrnehmen. Erst die Kritik findet sie durch den Schlüssel der Abstraction geleitet heraus.

Bei der großen Aehnlichkeit, die er mit dem Dichter zu haben scheint, und die in unzähligen Schriften Gegenstand der Untersuchung gewesen ist, dürfen wir dem wichtigen Unterschiede, der beide von einander trennt, schon hier nicht mehr aus dem Wege gehn. Jedes Gedicht läßt sich in Prosa auflösen, sein Inhalt läßt sich erzählen. Wie anders bei einem Musikstück! Jede Veränderung, die man damit vornimmt, zerstört das Kunst-Werk, ohne es, wie bei dem Gedicht geschah, in etwas Anderes zu verwandeln; ein treffliches Sonnett kann man durch Wegwerfung der Reime, einzelner Versfüße, Auflösung der Gleichnisse, die in einzelnen Beiwörtern steckten, zu dem nüchternsten Aufsatz umschaffen, aus einer Mozart'schen Sonate, deren sämmtliche Rhythmen und Harmonieen man umwandeln wollte, würde man nichtiges Geräusch bilden. So läßt sich selbst von einem Gemälde, einer Statue eine Wortbeschreibung liefern, die bei einem Musikstücke auch dem besten Theoretiker nur eine klägliche, oder gar keine Abhülfe für den fehlenden Kunstgenuß sein wird. Der Philosoph zieht aus dem Angeführten die Lehre, daß die Tonkunst unvermögend sei, andre Begriffe als die von Zahlenverhältnissen zu überliefern, und daß sie zu der Dichtkunst sich allenfalls wie Mathematik zur Logik verhalte; er bleibt hierbei nicht stehen, sondern frägt sofort weiter, ob sie bei dieser Unfähigkeit überhaupt noch einen Inhalt und welchen unter ihrer Form, mit deren naturgemäßer Entfaltung wir uns bisher beschäftigt haben, verberge? er hat dies zu beja-

hen, und diesen Inhalt, welchen die Materialisten und Sensualisten, indem sie den Zweck der Tonkunst nur im Nervenkitzel suchen, wegläugnen, zu entschleiern. Wir sind auf dem Punkte, das Ideal der Musik festzustellen.

Das musikalische Kunstwerk, als ein ideales Produkt, birgt unter seiner äußeren Erscheinung einen geistigen Inhalt, d. h. es ist lebensvoll, es hat dem Menschen einen Lebensgrund in und mittelst seiner Erscheinung zu überliefern, wie schon alles organisch Lebendige sich hierdurch eben vom unorganischen Sein unterscheidet. Was ist es nun aber, das der Wortsprache entflieht, und statt dessen harmonische und rhythmische Mittel ergreift, was eine Melodie gestaltet, um sich zu äußern? Da ohne Worte keine Gedanken sind, so ist es auch wirklich kein Gedanke, sondern es ist ein bestimmter Zustand des Gemüths. Schon in den Bemerkungen über den logischen und musikalischen Theil der Wortsprache wurde darauf hingedeutet, daß die Wallungen des Gemüthslebens, möge es nun als transitorisches Gefühl oder als verzehrende Leidenschaft existiren, die gesammte Vermittlung des Subjectes mit den Gegenständen durch das Denken zurückweiset. Der sinnliche Ausdruck, den das Gemüth sucht, verlangt das willigste, weichste Material; welches gäbe es, das diesen Vorzug in höherem Maaße besäße, als der in der Luft verhallende Ton! Die Beschränkung, welche dessen Naturbedingungen dem Gemüthsleben auflegen, ist die mildeste, die es suchen kann, und die Freiheit hat hier gegen keine harte Nothwendigkeit anzukämpfen, obschon sie unter deren Form auftritt, indem sie es ist, die den tönenden Organismus, welchen man Melodie nennt, herausbildet. Die Melodie auf solchem Wege ist zum Träger eines menschlichen Gefühles geworden, ihre Existenz selber ist keine zufällige, sondern eine nothwendige, und eben so wenig eine sklavische, sondern eine freie. Das Gemüth geht nicht erst durch das Denken hindurch, bevor es den sinnlichen Stoff, den Ton ergreift, sondern ge-

staltet dieses Material, indem es seiner sich lediglich mittelst der Phantasie bemächtigt, indem es hörbares Ideal wird. Wer von musikalischen Gedanken spricht, übersehe nur nicht, daß erst das abstracte Denken mittelst der Erfindung von Tonzeichen ein der Wortsprache gewissermaaßen verwandtes Mittel, auch auf abstracte Weise mit den Tönen zu verkehren, eingeführt hat. Nichts ist gewöhnlicher, als daß dieses abstracte Mittel mit der Sache selbst verwechselt wird, weil die Uebung in dem abstracten Verkehr mit den Noten so Manchen zur künstlerischen That treibt, der in indifferentem Gemüthszustande doch nichts zu offenbaren hat, und daher bei kaltem Formenspiele stehen bleibt. Der musikalische Gedanke, richtiger, das musikalische Ideal, ist eine lebendige Tongestalt, wobei der schaffende Künstler zu der Notenschrift erst greift, um jene, die er noch ohne Bewußtsein von dieser erzeugte, zu fixiren; die musikalische Improvisation liefert den sichersten Beweis dafür, daß eben jene abstracte Seite der Kunst bei dem gotterfüllten Schaffen zuerst gar noch nicht gefragt wird. Das musikalische Ideal ist hiernach ganz innig mit dem der lyrischen Dichtkunst verwandt, das wir gleichfalls als hörbares, im Gegensatze zu dem im Epos lebendigen sichtbaren, bezeichneten.

Alles, was im psychologischen Theile dieses Buches über das menschliche Gemüthsleben ausgesagt worden ist, dessen Naturbestimmtheit durch Temperament, wie dessen Ausbildung zur freien Persönlichkeit, zum Charakter, dieses Alles liefert den unendlichen Lebensstoff, der die Tonkunst erfüllt, und gleichsam in die Luft organische Gebilde zeichnet. Der Charakter des Menschen, seine ethische und pathetische Individualität, wonach er die Außenwelt handelnd bestimmt und von ihr bestimmt wird, leiht seinen Melodieen ein individuelles Gepräge, der Kampf jener sittlichen Macht mit der Gluth der Leidenschaft, Größe und Schwäche, Zorn und Vertrauen, Klage und Jubel, Laune und Sorge, Verzweiflung und Andacht ziehen in der flüchtigen Existenz der Töne

an uns vorüber, und bemächtigen sich unsres Gemüthes, sobald wir uns jener uns nahenden Gewalt nicht unwillig entziehen. Was das musikalische Kunstwerk überliefert, fortpflanzt, ist also nur Gemüths-Zustand; dies zu leisten, ist das Höchste, was es vermag. Die Mittheilung einer bestimmten Phase des Gemüthslebens wird in dem Empfänger sich freilich sofort in Gedanken verwandeln, welche aber gar nicht unmittelbarer Inhalt des Musikwerks zu sein brauchen.

Hier sogleich ist dem Haupteinwande, welcher gegen die Möglichkeit einer unzweifelhaften Charakteristik durch nur melodische Mittheilung erhoben worden ist, zu begegnen. Sehr alt nämlich ist die Behauptung, daß Tonkünste ihrem Inhalte nach immer mehrdeutig seien, und zwar ist sie aus der Beobachtung der allerdings höchst mannigfaltigen Wirkung hervorgegangen, die das sinnliche Material dieser Kunst ausübt. Von dieser nur sinnlichen Wirkung gilt das Meiste von dem, was man von den Wundern der Tonkunst, von deren unläugbaren mediciniſchen Bedeutung erzählt. Das Material keiner andern Kunst wirkt unmittelbar auf das Nervensystem, beherrscht die ganze thierische Natur so stark als das der Musik es thut. Sie hat etwas von der Kraft des Weines, des Opiums, sie wirkt schlechthin als sinnliches Reizmittel. Jene Halbwisser, die sich durch diese primäre Macht beim Urtheile bestimmen lassen, sind es, welche den gesammten objectiven Inhalt des Tonstückes läugnen. Sie lassen ihm nur subjective Wirkung, die natürlich nach der Mannigfaltigkeit der Subjectivität, nach der Reizbarkeit der Hörer mannigfach ausfallen muß, sie lassen ihm nur die Macht angenehmer oder unangenehmer Anregung der ganzen menschlichen Persönlichkeit. Nehmen wir etwa die allgemeinsten durch die bloße Erfahrung zu beherrschenden und oft mit drastischer Wirksamkeit versehenen Naturgesetze der Töne und des Rhythmus aus, so befinden wir uns bei dieser Ansicht wirklich im Reiche des Zufalls, denn das eine Volk singt die freudigsten

Lieder in Moll, das andere in Dur, gerade wie bei der Bedeutung oder subjectiven Wirksamkeit der Farben nichts Allgemeines, Unumstößliches sich behaupten läßt; ferner, ein Musikstück, welches vor hundert Jahren sehr komisch und erheiternd gewirkt haben soll, kömmt heutiger Welt höchst ernsthaft vor; ja auch dies noch stellt sich heraus, daß, wie der menschliche Organismus sich gegen berauschende Getränke abstumpft, er auch immer lautere, schneidendere, heftigere Töne und Tonverhältnisse begehrt. Man sieht, daß der natürliche, rohe Stoff den Sieg über das aus demselben herausscheinende geistige Leben behauptet, für den concreten Fall soviel, als der Sieg des Klanges über den des Tones, der der sinnlichen über die geistige Macht.

Da wir bereits wissen, daß der Ton erst aus dem Klange geboren wird, ja an sich nichts ist, als belebter Klang; folglich die Tonkunst selbst nur durch beide Potenzen besteht, so macht uns der berichtete Einwand, als nur aus einseitiger Auffassung des Gegenstandes hervorgegangen, keine Schwierigkeit. Das Wahre, das ihm zu Grunde liegt, benutzen wir sogleich für unser Wissen von dem Gesammtwesen der Tonkunst. Wir haben einen objectiven Inhalt der Melodie, der ein Gemüthszustand sei, behauptet, und halten dies fest, wir ahmen aber das Beispiel der gegnerischen Einseitigkeit nicht nach, sondern geben jene Mehrdeutigkeit des Inhalts insofern zu, als wir die subjective mithin schwankende Wirkung sogleich neben jener objectiven Ueberlieferung anerkennen.

Diese subjective Wirkung ist in der That die primäre der Tonkunst, aus welcher diese erst bis zur Ueberlieferung eines objectiven Inhaltes sich erhebt; erst im Laufe ihrer Geschichte ist ihr diese Erhebung gelungen, wie der einzelne Tonkünstler, ja der einzelne Hörer in seinem Leben dasselbe Geschick durchläuft. Zu dieser historischen Entwickelung irgend welcher Kunst haben die Genießenden jenes doppelte Verhältniß; bei der Musik ist es ein zufälliges, wenn nach dem größeren oder

geringeren Wohlgefallen am vernommenen Klange allein gefragt wird, es ist ein nothwendiges, insofern es durch den Grad der eigenen musikalischen Bildung bedingt wird. Jenes Wohlgefallen am Klange kann sich conventionellem Einflusse nicht entziehen, daher sich das Ohr an die wunderlichsten Forderungen der Tonsetzer gewöhnt; was zuerst mißfiel, gefällt endlich, was zuerst gefiel, dessen wird man überdrüssig. Das andere durch die individuelle musikalische Bildung bedingte Verhältniß leidet dagegen leicht an einer gewissen Tyrannei des Geistes, der den Tönen größeren objectiven Gehalt als sie vertragen können, nämlich abstracte Gedanken aufdringt, oder in vorhandenen Meisterwerken Specialitäten des Inhalts sehen will, die dem Komponisten fremd waren. Die Geschichte liefert in den Erzeugnissen genialer Künstler den Beweis, daß deren freischaffende Kraft beiderlei Forderungen zugleich erfüllt habe; z. B. Don Juans Schreck bei der Antwort des Geistes auf seine Einladung, der Trauermarsch in Beethovens heroischer Symphonie, der Choral: „Wenn ich einmal soll scheiden" in Bachs Passionsmusik wirken auf die Zuhörer in durchaus psychisch bestimmter und nicht blos in sinnlich wohlgefälliger Weise. Das Verhältniß derselben zum Musikstücke ist kein zufälliges, kein willkührliches mehr, sondern ein freies, und doch nothwendiges, weil jedes Erzeugniß des freien Geistes selbst wieder Freiheit spendet, indem der Genießende sich ihm freiwillig hingiebt. Für den unphilosophischen Kopf scheint hier ein Widerspruch obzuwalten, aber auch nur für ihn. Wer freilich immer wieder mit der verbrauchten Ansicht, daß das vollkommenste Musikstück für alle Menschen gleichen Werth haben müsse, vortritt, fordert Thörichtes, da so wenig ein Malaie oder Hottentotte die Perspective einer Ruysdael'schen Landschaft erkennen wird, die ihm vielleicht wie eine fleckige Tafel vorkommt, eben so wenig er an einem Gluck'schen Chore oder Mozart'schen Adagio irgend einen Genuß haben kann, bis die Läuterung seiner Subjecti-

vität soweit gediehen ist, daß von einem geschichtlichen Verhältnisse zwischen ihm und dem Kunstwerke die Rede sein kann. Jede Wortsprache liefert den Schlüssel zu einer andern, die Sprache der Töne hat durchaus kein solches Surrogat, ist unübersetzbar, aber für jeden, der zu ihren Produkten in ein näheres Verhältniß tritt, zu erlernen, da ihr Schlüssel im menschlichen Gemüthe liegt. Dieses Erlernen ist hier weiter nichts als persönliche Theilnahme an der Geschichte der Tonkunst, da diese selbst immer nur ein Stück menschlicher Geschichte ist.

Jene Duplicität der Forderungen an ein Tonstück ist die Wurzel alles ästhetischen Streites, der diese Kunst betrifft. Näher betrachtet, zerfällt sie nun selbst wieder zwiefach:

Wir wissen, daß ein Musikstück nicht blos Töne, sondern geordnete Töne darbietet. Diese Ordnung heißt schlechthin seine Form, und unterliegt den physikalischen Gesetzen, über die bereits berichtet wurde. Die Natur der Töne beut gleichsam eine Urform dar, wie die Botaniker von einer Urpflanze sprechen, auf die sich Alles, was Pflanze heißt, bezieht, und zu jener Urform hat jedes Tonstück ein gewisses Verhältniß. Das blos sinnliche Wohlgefallen an Musik bezieht sich nun vielleicht nur auf den Klang, oder nur auf die Tongestalt, näher nur auf den Stoff oder nur auf die Form. Diese letztre ist ein nach mathematischen Gesetzen darzustellendes Gebäude, das ob es gleich nur aus Luft gebaut ist, feste Begründung, Symmetrie in allen Theilen an sich haben muß. Hat man nun auch, namentlich in der Naturphilosophie (z. B. Schelling in der „Weltseele") die Identität von Form und Stoff bei organischen Körpern nachdrücklich behauptet, und nannten wir auch ein musikalisches Kunstwerk ein organisches Ding, so kann man doch bei einem Tonstück Beides scheiden, da einmal die Gattung des Klanges und dann die aus den einzelnen Tönen zusammengesetzte Form, wie Stoff und Gestalt einer Bildsäule, sich nach verschiedenen Kategorieen beurthei-

len lassen; jene ist etwas Gegebenes, diese etwas Hervorgebrachtes; jene gefällt oder mißfällt ohne Weiteres, diese weil man mehr oder weniger Regelmäßigkeit wahrnimmt; bei jenem urtheilen nur die Sinne, bei diesem schon das abstracte Denken, das sich hier zur Ungebühr in die Kunst einschleicht, und besonders von der Kritik bis zum Mißbrauche angewandt wird. Diese ist sogar zu entschuldigen, denn viele Musikstücke sind auch nur Rechnungsexempel, abgemessene Formen, hohle Gefäße; je freier, nicht willkührlicher die Form sich ausdehnt, desto mehr verdient das Musikstück den Ruhm organischer Lebendigkeit, desto sichrer darf er eher ein Dichter als ein Redner heißen. Je mehr er aber die Zahlengesetze, also die äußerlichste Nothwendigkeit sich beherrschen läßt, desto sichrer trifft ihn der Vorwurf, daß man nur ein Skelett, kein blühendes Fleisch sehe, daß man das Walten des Verstandes, nicht das der Phantasie wahrnehme, kurz, daß er sich als Knecht, nicht als Gebieter seines Materiales zeige. Ihre Gränzen hat und kennt diese Herrschaft, und weiß sie zu ehren, denn nur wer Gehorsam gelernt hat, wird zur Herrschaft gelangen; der Mangel dieser Anerkenntniß, möge er nun von Unfähigkeit oder von eitlem Trotze herrühren, beraubt das Tonstück, das dann aus zusammengenähten Bruchstücken, oder wüstem Gewirre glücklicher Einfälle besteht, alles Erfolges, hebt seine Wirkung auf. Die musikalische Form ist ihrer Natur nach die idealste die es in den Künsten giebt, der Plastiker, der Maler haben die Muster der ihrigen in der menschlichen Gestalt vor sich, der Tonkünstler muß jene Urform in seinem Gemüthe hegen, daß sie ihn vor Verirrung warne. Wenn man daher von Nachahmung der Natur auch in der Tonkunst spricht, so übersieht man meistens, daß die Natur nur Klänge darbietet, der Ton aber erst als menschliches Erzeugniß aus dem Klingstoffe hervorgeht, daß also nichts Aeußerliches, es wären denn etwa jene Urforderungen, die der erzeugte Ton in den frei mitklingenden ausspricht, in der Ton-

kunst nachzuahmen ist, sondern ein Innerliches, das sich im Tone als einem Symbol kund giebt. Auch die sogenannte Tonmalerei als Naturnachahmung kann immer nur als Attribut, als Beiwerk, Schmuck, Mittel des Ausdrucks gelten, und vernichtet, wo sie zur Hauptsache wird, die freie Schönheit, die des Kunstwerks Bedingung ist. Von Hörbarem, wie Donnergetöse und Vogelgesang oder Bachesrauschen, ist es daher noch leichter zu rechtfertigen als von Nachahmung des Sichtbaren, wie der zackige Blitz, oder die aufgehende Sonne, wobei der kühle Witz es ist, der sich an die Stelle des Gemüthslebens schiebt, und der sogleich zu Kleinlichkeiten verführt. So giebt es in Haydns Meisterwerken neben den tiefsinnigsten Tonmalereien dergleichen Spielereien, die fast kindisch erscheinen müssen, wenn Haydns naiver Charakter den Hörer nicht versöhnte.

Indem wir nun auf jene Duplicität der an ein Tonstück gestellten Forderungen zurückblicken, sehen wir bereits, daß die an seine nur erscheinende Seite gestellte selbst wieder nach Klang und Form sich scheidet; auch die Forderung an den objectiven Inhalt des Tonstücks scheidet sich und zwar durch den Antheil, den das abstracte Denken an diesem Inhalte, welchen wir im Allgemeinen als Gemüthszustand bezeichnet haben, nimmt oder verweigert.

Die Unfähigkeit der Musik, Begriffe zu überliefern, die wir an die Spitze der philosophischen Auffassung dieser Kunst stellten, wird nämlich ebenfalls von vielen Kritikern bestritten, die in der That bis auf das kleinste Detail wissen wollen, was ihnen die Töne erzählen. Es hat hier um den Inhalt ganz dieselbe Bewandniß, als vorhin um die Form, deren Symmetrie ästhetisches Wohlgefallen zu erhalten bestimmt ist, aber sobald sie Inhalt besondrer Betrachtung wird, den Geist nur als mathematisches Beispiel beschäftiget. Auch die Welt des Gemüthslebens wird durch das Denken, also durch Worte nach ihren eigenen Zuständen am Festesten bestimmt, dies geht

dann von selbst weiter zu bestimmteren Vorstellungen und Begriffen, und so findet sich endlich eine gedankliche Beschäftigung ein, welche in dem Tonwerke ihr getreu entsprechendes Abbild zu finden hofft, und also die Kunst geradezu in die Allegorie hineindrängt. In Zeiten des Sinkens einer Kunst, wo man als deren letztes Ziel die Wahrheit anstatt der Schönheit zu nennen beliebt, hält man jenes allegorische Wesen für die Wahrheit der Kunst selbst. Für uns ist längst festgestellt, daß die Allegorie immer das Moment des Vergehens ist, und immer erst dem der Blüthe folgt.

Bis zu solchem Mißbrauche, der die ganze Selbstständigkeit der Tonkunst, ihre geheimnißvolle, mächtige Natur aufhebt, braucht es nicht zu kommen. Das Gemüthsleben sucht allerdings am Denken, also an dem Worte seine Stütze, und äußert sich naturgemäß in Wort und Ton zugleich, also im Gesange. Die gesungenen Worte werden ganz gewiß nichts Andres als den Gemüthszustand aussprechen, sie sind nur Ausdruck eines gefühlten, nicht eines gewußten Inhaltes, wie wir bereits aus dem Unterschiede zwischen musikalischer und logischer Natur des Worts ersahen. Die Läuterung des Gefühles beginnt durch das Aussprechen des Wortes, es gewinnt an Bestimmtheit, es entfaltet sich und durchläuft an der Hand des Gedankens, der es gleichsam vor Verirrung beschützt, so wie die musikalische Form das Schicksal der Töne behütete, die Stufen seiner Entwickelung. Diesen Antheil des Denkens an der Tonkunst, aber nicht einen größeren darf die Philosophie einräumen; überliefert jene doch immer nur unter solchen Bedingungen das Substrat des Begriffes, nicht diesen selbst! Es ist hierdurch die Trennung der Vokalmusik von der der Instrumente nothwendig bedingt, dort die größere Bestimmtheit durch logische, hier durch mathematische Hülfe, weil das Wort bei jener ungefähr leistet, was hier die Zahl. Doch dies kann erst später genauer behandelt werden.

Am Meisten läuft die Tonkunst an ihrem Inhalte Scha-

den zu nehmen, aus der Gemüthswelt in das abstracte Denken, in den kühlen Verstand zu gerathen, Gefahr, wenn dieser Inhalt komischer Natur ist. Die enge Verknüpfung des Tones mit der Lyrik kann er nicht aufgeben, ohne zum leeren Klange herabzusinken. Ernst, Trauer, Andacht sind freilich nicht mit größerem Rechte Inhalt der Lyrik als Freude, Heiterkeit, Jubel. Die Komik in ihrer an das Endliche gewiesenen Thätigkeit und Wirkung geht aber, wie im allgemeinen Theile behandelt wurde, aus der Zuständlichkeit gern so sehr ins Einzelne, daß sie oft nur Verstandesthätigkeit wird, nämlich Witz. Dieser, der Feind des Gefühles beraubt die Tonkunst ihres Elements, nicht geschieht dies durch den Humor, welcher der Grundzug von Beethovens Charakter ist, und den wir als Pol der tragischen Andacht hoch über die Sphäre des Witzes erhoben, aber die der Tonkunst gemäßeste Sphäre ist das Komische überhaupt keineswegs. Gerade hier zeigt sich die Kluft, welche jene von der Dichtkunst trennt. Die Töne wollen der Erde entfliehen, und die Seele des Menschen von dieser losreißen. Daher geschieht es, daß gerade das untergeordnete Element der Musik, der Rhythmus der wesentlichste Träger des Komischen ist, während der Ton an sich nur allenfalls lächerlich werden kann, wenn er unschön ist, oder mittelbar eine Association von Vorstellungen bewirkt. Die Franzosen, die Meister des Witzes, haben für ihre komische Oper den Rhythmus, der überhaupt ihre ganze musikalische Schreibart von der andrer Nationen wesentlich unterscheidet, mit großem Erfolge ausgebeutet. Sogar der deutsche Mozart ist in seinem „Figaro“ bei einer Stelle aus dem Himmel des Humors in die Sphäre des Witzes herabgestiegen, nämlich wo er die Bemerkungen über die Hörner des Ehemanns durch Hörnerklang bestätigen läßt. Die oben angedeutete zarte Gränze, die der Tonmalerei gezogen ist, wird am Sichersten dann verletzt, wenn nicht mehr ein Gemüthszustand, sondern ein Begriff sich als Inhalt des Tonstücks einfindet.

So gefährlich ist denn dem Inhalte des musikalischen Kunstwerks jenes abstracte Denken, als dem Klange die Tyrannei der Form gefährlich werden kann. Die naturgemäße Aufgabe des Tonwerks ist nun völlig klar, und läßt jetzt die Stellung der Musik zu andern Künsten begreifen. Sie ist der Dichtkunst und der Architektur am Nächsten verwandt. Jener, weil sie ein individuelles Leben ausströmt und mittheilt, mithin Sprache des Menschen ist, und scheidet sich von ihr, weil sie nicht mittelst des Gedankens, sondern des Gefühles das fremde Leben ergreift. Diese nahe Verwandschaft läßt beide Künste so gern Hand in Hand gehn, da beide sich vollständig ergänzen. Das an Begriffen arme, mit Metaphern nicht beladene, dem Verstande gleichgiltige Lied ist von allen Liedern dem Komponisten das liebste. Denn er braucht es zum Boden einer neuen Schöpfung, er befruchtet es neu durch den Ton, und entfesselt seine Lebenskraft. So aber verdankt er auch dem einfachsten Winke des Dichters, daß der Schatz seines eigenen Gemüthslebens dadurch zu einem bestimmten Zustande concentrirt werde, und zur Erscheinung gelange, denn seine Phantasie ist durch das einfache Wort neubelebt worden. Die Verwandschaft der Musik mit der Baukunst, ein in der Sol=ger'schen Schule noch ahnungsvoll und divinatorisch ausgesprochner Satz, in neuerer Zeit dagegen fast ironisch beseitiget, beruhet eben so sehr als die mit der Poesie auf der tiefsten Wahrheit. Auch das Tonstück ist seiner erscheinenden Seite nach ein Gebäude, wenn auch nicht ein im Raume beharrendes. Aeußere und innere Construction lassen sich an diesem gleichsam durchsichtigen Luftgebäude unterscheiden. Symmetrie, die in mathematischen Forderungen begründet ist, waltet in diesem in der Luft verwehenden Bau, wie in dem auf Felsen gegründeten. Dies hat anzuerkennen, wer auch nicht, wie Anhänger der Herbart'schen Aesthetik thun, diese Analogieen in allen Einzelheiten nachweisen möchte, z. B. die Jonische Säule mit der kleinen Terz paart, weil dort das Zah=

len-Verhältniß von Durchmesser zur Höhe mit dem hier durch den Monochord nachgewiesenen übereinzustimmen scheint. Man geräth bei so mathematischem Verfahren in eine Zahlenmystik, welche weder der Philosphie der Kunst, noch der der Natur wesentlich hilft. Ungleich wichtiger ist das zweite Moment, worin Musik und Architektur einander begegnen, die Wirkung, welche primär bei beiden mehr eine subjective als objective ist, nämlich nicht die Ueberlieferung eines Gedankens, sondern die Erzeugung eines seelischen Zustandes, oder wie man gewöhnlich sagt, einer Stimmung. Bei dieser bleibt nun freilich das ästhetische Interesse der Baukunst zuletzt stehn, während, wie wir sahen, die Musik Macht hat den allgemeinen Gemüthszustand in ihrem Verlaufe immer mehr zu particulärer Bestimmtheit zu bringeu. So viel mächtiger ist alles Organische als das Unorganische. Diese doppelte und höchst wichtige Analogie der Ton- und Baukunst liegt auch der parallelen Stellung beider Künste in diesem Systeme zum Grunde. An Vergleichungen der Musik mit Plastik und Malerei hat es wohl auch nicht gefehlt, wovon nur soviel wahr ist, daß einzelne Elemente der Kunst, der Rhythmus, der Ton, gewissen Elementen andrer Künste entsprechen. Der Rhythmus gehört der Bewegung und der Ruhe, wie die alten Griechen eifrigst gelehrt haben, und verknüpft Musik und Plastik. Der Ton ist physikalisch betrachtet der Farbe höchst nahe verwandt, was in Beider Wirkung, in dem subjectiven Prozesse der sie entstehen läßt, höchst anschaulich hervortritt, und sie beide zu Symbolen der romantischen Kunst macht. Solche elementarische Analogieen wiegen jedoch die ideellere zwischen Ton- und Baukunst nicht auf.

Die Entwickelung der Tonkunst im Laufe der Weltgeschichte, die aus der einen natürlichen Form entsprungene Vielheit der musikalischen Formen, die Vermehrung der für die Töne benutzten Klangmittel, Alles dieses ist nur als Manifestation der aus der ursprünglichen Einheit des Inhalts,

nämlich des Gemüthszustandes, entsprungenen Vielheit von Gefühlen oder Zuständen zu betrachten. Die tiefste Innerlichkeit des individuellen Lebens also legt ihren eigenen geschichtlichen Verlauf in der Geschichte der Tonkunst dar, und enthält den Schlüssel zu deren wahrem Verständniß. Die Gleichzeitigkeit ihres Auftretens und ihrer Entwickelung mit der Malerei, schon durch die physikalische Verwandschaft zwischen Ton und Farbe erklärbar, gewinnt ihre wahre Bedeutung durch die gemeinschaftliche ursprüngliche Bestimmung beider Künste der christlichen Religion als Mittel des Cultus zu dienen, da bei demselben, der christlichen Idee gemäß, das Aufschließen der innersten Tiefe des menschlichen Herzens nächstes und heiligstes Bedürfniß war. Noch unmittelbarer als die Farbe diente der ausgehauchte Ton diesem Bedürfnisse, und wurde dessen sinnlicher Ausdruck, wie die plastische Form bei den Hellenen dieselbe Aufgabe zu erfüllen hatte. Unter den romantischen Künsten mithin tritt die Musik in eben dem Maaße als unter denen der Antike die Sculptur in den Vordergrund, giebt, wie dort diese, dem Ideale die gemäßeste sinnliche Bestimmtheit. Die Musik der vorchristlichen Zeit, ihre Schicksale bei den Hellenen, erst gar bei den Aegyptern, Indern und Chinesen mag immerhin Gegenstand besondrer sich in fruchtlose Hypothesen stürzenden, und verwirrenden Forschung sein und bleiben, vom ästhetischen Standpunkte aus erscheint sie, als nur noch in Beschreibung oder in abstracten Zeichen vorhanden, als durch kein lebendiges Band mehr mit unserem Bewußtsein verknüpft, todt, während, was für uns jetzt als Musik existirt, sich seinem Entstehungsprozesse nach bis in die ersten christlichen Jahrhunderte verfolgen läßt. Da treffen wir diese Kunst in enger Verknüpfung mit dem Cultus, und mit demselben sich ausbreitend, durch ihre Erzeugnisse selbst erst wieder den Stoff für eine Tonwissenschaft bereitend. Das religiöse Bedürfniß bildet zunächst die harmonische, nicht die rhythmische Natur des Tones in einfachen Melodieen heraus,

deren Organismus an innrer Mannigfaltigkeit gewinnt, sobald diese rhythmische Natur neben jener ihr selbstständiges Recht fordert. Im weitesten Sinne genommen, stellt der musikalische Rhythmus, und dessen Zügelung im Taktgesetz, die Macht des sinnlichen Denkens, dem flüchtigen subjectiven Tone objective Dauer zu verleihen dar, und zieht daher das Irdische immer mehr in den Kreis des Göttlichen herein. Wir haben das Musikstück oben aus der gleichzeitigen Verbindung mehrer Tonreihen, oder Melodieen entstehen sehen; der Organismns des Musikstücks wird um so reicher und zusammengesetzter, je mehr der rhythmischen Bewegung nach seine einzelnen Tonreihen von einander unterschieden sind. Das abstracte Denken drängt sich hiermit in das künstlerisch naive Schaffen ein, ein Gegensatz, den die freie Genialität erst spät sich völlig unterworfen hat. Wenn man wie in der Geschichte europäischer Bildung auf vielen Gebieten insbesondre dem religiösen geschehn muß, die germanischen den romanischen Völkern gegenüber stellt, so ergiebt sich zwar, daß auch in der Tonkunst die romanischen mehr dem sinnlichen, die germanischen mehr dem abstracten Gedanken, jene mehr dem objectiven sinnlichen Reize, diese der geistigen Subjectivität in ihren Tönen gehuldigt haben, aber auch, daß es, obgleich nur in ganz kurzem Zeitraume, den Germanen vorbehalten war, die Aufhebung dieses Gegensatzes in der Tonkunst wirklich zu vollziehen. Die klingenden Mittel, welche zur Erzeugung des Tones verwandt wurden, verrathen am Ersten die Schwankungen, welche das musikalische Ideal in tausendjährigem Zeitraume zu durchlaufen hatte. Ein verschiedenes Verhältniß zu dem Tone nimmt der ihn hervorbringende Mensch ein, insofern er sich dazu des eigenen Leibes, nämlich der Kehle, oder insofern er sich eines äußerlichen Instrumentes bedient. Die Instrumentaltöne, ursprünglich nur menschlichen Gesang, oder auch, wie bei Märschen und Tänzen, menschliche Bewegungen zu leiten und zu stützen be-

stimmt, waren nur accessorischer Natur, man durfte höchstens sie dem plastischen Verhältnisse des Gewands zum nackten Leibe gemäß auffassen. Will man lieber der Malerei das Gleichniß entnehmen, so verhielt sich das Instrumentenspiel zum Gesange, wie der Hintergrund, etwa die Landschaft zu dargestellten menschlichen Gestalten. Die Möglichkeit mittelst der Instrumente schneller verklingende Töne als mittelst der Menschenstimme hervorzubringen, verleitete die Phantasie unstreitig zuerst zu gefühlsleeren, nur ersonnenen nicht empfundenen Tonfiguren und Spielereien, zur Absonderung der instrumentalen Musik als selbstständiger Kunstübung.

Solche Mittel mußten willkommen sein in der Epoche, wo die gesammte Tonkunst neben der Anbetung des Heilands der Welt auch bereits menschliche Freuden und Leiden, kurz die ganze Zuständlichkeit des menschlichen Lebens zum Inhalte nahm. Die Lyrik durchläuft diese gesammte Zuständlichkeit, die Musik aber legt nach diesem Vorgange sogleich auch die Bestrebung an den Tag, die Epik, oder die Darstellung der Objectivität zu übernehmen. Der Gesang, bisher nur unmittelbare Aeußerung der innersten Subjectivität, wurde zur Lösung jenes Verlangens durch Erfindung des Recitativs zuerst befähigt. Ein solcher Gesang, dem gesprochenen Vortrage sich nähernd, konnte äußerliche Begebenheiten erzählen, beschreiben, und dem Zuhörer einen bestimmten Standpunkt zur Auffassung der nachfolgenden Gefühlsäußerung geben. Dies vorausgeschickt, lag sogleich auch die dramatische Möglichkeit der Musik nahe. Das Oratorium, dann das lyrische Drama, am Ende des 16ten Jahrhunderts erfunden, bringt die Objectivität subjectiver Empfindungen und Zustände wirklich hervor, und wenn auch das musikalisch dargestellte Object immer durch die subjective Empfindung hindurchgegangen sein muß, bevor es als freie Tongestalt ein ideales Leben haben kann, so war der Musik doch nunmehr die umfassende Aufgabe anvertraut, von menschlichen Individualitäten ein objectives, charakteristi-

sches Bild zu liefern. Sie trat in alle rein menschlichen Zustände als Theilnehmerin ein, und erlebte eben durch die Mannigfaltigkeit dieses Inhalts die größten äußerlichen Veränderungen. Je mehr in das Privatleben sie eintrat, desto schneller mußte sie der Willkühr des subjectiven Wohlgefallens dienstbar werden. Die Trennung der Instrumental- von der Vokalmusik insbesondre wurde hierdurch immer mehr befördert.

Die menschliche Sinnlichkeit verlangte größere Mannigfaltigkeit des Klingstoffs als menschliche Kehlen liefern, und befriedigte sich in der Vervollkommung der Instrumente, und der Erweiterung ihres Spieles. Die Einheit des Toncolorits wurde durch das bunte Spiel der Klangfarben verdrängt. Ein neues Interesse, das an Naturphänomenen, kam auf diesem Wege in die Kunst, denn nicht blos der Ton, sondern dessen natürliche Bestimmtheit, seine Klangfarbe, begründete dasselbe. Der Phantasie eröffnete sich ein ganz neuer Spielraum, eine weite Möglichkeit von Combinationen nicht blos der Töne, sondern der Klänge; zugleich wurde der Willkühr, dem nur abstracten Verkehr mit den Tönen durch die Emancipation des Instrumentenspiels auf doppelte Weise Vorschub geleistet: einmal dadurch, daß die objective Natur des Mittels, oder des bestimmten zur Tonbildung angewandten Instruments, die Freiheit des Menschen bei dieser Hervorbringung beschränkte, und dann dadurch, daß mit der Trennung des Tones vom Worte, woran bei dem Gesange dieser immer gebunden war, die Möglichkeit seinen Inhalt logisch aufzufassen verloren ging, und für das reine Denken hiermit nur höchstens seine mathematische Natur übrig blieb. Unter solchen Bedingungen mußte die Instrumentalmusik für die, zu keinem Gedanken concentrirte, in Worten mithin noch nicht äußerbare Zuständlichkeit der Seele, kurz für die freieste Aeußerung der Subjectivität das willkommenste aller künstlerischen Mittel sein. Man sieht, daß es ziemlich dieselben Bedingungen sind, wodurch die Landschaftsmalerei sich den Eintritt in die Kunst-

welt bahnte. Auch sie, im Gebiete des Sichtbaren, übernahm den vollständigsten Ausdruck subjectiver Empfindung. Auch sie befreite sich nur von der früheren Bestimmung menschlichen Gestalten zum Hintergrunde zu dienen, und ist wie die Instrumentalmusik dem germanischen Geiste verwandter als dem romanischen. Doch ist diese ideale Ausgleichung vielleicht allein Mozart gelungen. Meistens schwankt das Zünglein der Wage; und wie in Landschaften man menschliche Figuren nur als Staffage bemerkt, so giebt es Musikstücke für Gesang und Instrumente, worin diese die Hauptsache sind, und die Menschenstimme nur einen ähnlichen Rang wie dort die Staffage einnimmt.

Mit dem ersten selbstständigen Auftreten der Instrumentalmusik war die Losung zu dem Wettstreite mit der Menschenstimme gegeben, die jener nothwendiglich zuerst als Muster diente. Die einfachen, die zwei- und mehrstimmigen Sätze, vom Liede bis zur Fuge, wurden von jener nachgeahmt, aber bei der ihr gestatteten ausgedehnteren Wirksamkeit erweitert. Ihre einfachsten Anfänge in Märschen und Tänzen wurden in diese Erweiterung hineingezogen, und dadurch viele neue musikalische Formen der mannigfachsten Art hervorgebracht, welche denen der Gesangmusik gegenüber eine eigene Sphäre ausbildeten und behaupteten. Die Formen der Suite, der Variationen, der Sonate, waren ihr eigenthümlich; einstimmig, oder von zwei- und mehrstimmiger Beschaffenheit, traten sie als Solo, oder als Duett, Quartett, Concert, Symphonie, immer reicher an Klangmitteln, und daher immer ungebundener und kühner hervor. Der von dem einfachen oder Wechselgesange, von der lyrisch-dramatischen Natur desselben entlehnte Grundzug des Wechselgesprächs, der Selbstständigkeit aller gleichzeitig wirkenden Instrumente, als gleichsam von vielen mit einander in Handlung und Verkehr tretenden Personen, erblaßte immer mehr, indem der Zusammenklang, mithin nicht sowohl die einzelnen Charaktere, als vielmehr

deren gegenseitiges Verhältniß, das was in Epos und Drama „Situation" genannt zu werden pflegt, das Hauptinteresse erweckte. Auch diese Vorliebe hat ihre ideale Seite. Die sogenannte symphonische Gattung, der polyphonischen gegenüber, ist aus einem unbestimmten Schwelgen im Naturgenusse, aus einem gewissen Pantheismus des Gefühls hervorgegangen, und es ist keineswegs zufällig, daß Beethoven mit der Naturphilosophie gleichzeitig auftritt, und wie diese selbst wieder in leere Abstraction und Materialismus zu zerfahren droht, so haben Beethovens Nachfolger sich in abstracte und sinnliche Behandlung der Töne und Klänge getheilt. Wenn einige die Musik, ihrem Wesen nach, dadurch vernichten, daß sie ihr logische Gedanken aufzwingen wollen, so thun es die andern indem sie mit dem sinnlichen Wohlklange gleichsam einen unehrbaren Handel treiben.

Die Kunstgeschichte, nicht die Aesthetik, hat den hier angedeuteten Verlauf an einzelnen Thatsachen näher nachzuweisen, denn wer sich das Eingehen in das positive Detail, in die Notenschrift ersparen will, wird stets nur zu einem eingebildeten Verständnisse kommen, weil nur das Erleben das Mittel zum wahren Wissen ist. Jene historische Darstellung ist durch den besondren Umstand erleichtert, daß auf einen Genius, Mozart, als auf den Punkt der Blüthe sich das ihm Vorhergegangene sämmtlich bezieht, und in ihm alle Gegensätze in dem welthistorischen Gange der Kunst sich vereinigen, so daß er uns das reine Ideal der Tonkunst persönlich verwirklicht, eine Eigenthümlichkeit der Geschichte dieser Kunst, welche sie von der aller übrigen Künste wesentlich unterscheidet, selbst von der der Malerei, obgleich Rafael mit Mozart oft verglichen worden ist. Wenn übrigens im Laufe der Kunstgeschichte verschiedene Gattungen des musikalischen Styles, nach der Bestimmung des Musikstücks für die Kirche, für das Haus, für die Volksbühne angenommen zu werden pflegen, so kann die Philosophie diese Eintheilung nicht als

durchgreifend annehmen, da schon die Vergleichung der protestantischen mit der katholischen Kirchenmusik, z. B. der dramatischen Lebendigkeit in Bachs Passionsmusik mit der reinen Lyrik des Palästrina, deren beiderseitiger Inhalt doch die tiefste religiöse Wärme und Andacht ist, jener Eintheilung widerspricht. Die Tonkunst ist in ihren höchsten Erzeugnissen entweder rein lyrisch, oder dramatisch-lyrisch. Die fernere, auf den Unterschied von Klang und Ton sich gründende Eintheilung, die wir in der Trennung der Instrumentalwirkungen vom Gesange verwirklicht fanden, entspricht in diesem besonderen Kunstgebiete nur scheinbar dem in der Totalität der Künste aufgezeigten Unterschiede des antiken und romantischen Ideals, weshalb man aber gerade in der Musik einzelne Meister zum Unterschiede von andern „Romantiker" genannt hat. Das Hereinziehen der auf Allgemeines anwendbaren Kategorieen in das Besondere hat schon oft mehr verwirrt, als verständigt. Man wäre hier z. B. dann genöthigt, von Romantik im Allgemeinen und im besonderen Sinne zu sprechen, womit man gewiß für das Verständniß des Ganzen nicht viel erreicht hätte. Der Gegensatz zwischen Klang und Ton ist kein absoluter, da Klang den Ton und dieser jenen enthält, absolut aber ist der zwischen Form und Farbe oder zwischen der nur sichtbaren Körperbewegung und dem nur hörbaren Klange. So wäre denn ein absoluter Gegensatz zwischen Gesang- und Instrumentalmusik ein Unding, eine durch die Abstraction hervorgebrachte Trennung, welche weiter nichts als die Zerstörung des ganzen musikalischen Ideals bezweckte. Ganz das Nämliche würde obwalten, wenn von der Malerei gefordert würde, daß Zeichnung und Colorit getrennt in Wirklichkeit treten sollten. Zeichnung kann ohne Colorit bestehen, (und doch braucht auch sie des Gegensatzes von Hell und Dunkel um zu existiren,) das Colorit ohne Zeichnung wäre nichts als Naturphänomen, als inhaltloses, sinnlich reizendes Farbenspiel. Als die Frescofarben den Oelfarben wichen, erging

es der Malerei gerade wie später der Musik, als die gesungenen Töne den Streit mit denen der Klanginstrumente zu bestehen hatten. Der alte Satz „das Wesen der Musik sei der Ton" bewahrt am Sichersten vor dem Mißverständnisse, als könne ein Ideal der klingenden, gegenüber dem der gesungenen Musik bestehen.

Von größerer Wichtigkeit für die Zukunft der Tonkunst, oder der jetzt herrschenden musikalischen Weltsprache, als die zwischen Klang und Ton hervorgetretene Differenz ist das in ihr enthaltene allgemeine rhythmische Element. Sein Schicksal in der Romantik ist überhaupt das der Unterordnung gewesen, wie schon aus dem Vergleiche romantischer und antiker Versmaaße hervorgeht. Vom Rhythmus in weiterem Sinne wird im nächsten Abschnitte zu handeln sein; was sein Verhältniß zur Tonkunst betrifft, so ist höchst wahrscheinlich, daß es einstmals bereits eine weit größere Bedeutung als gegenwärtig hatte, obgleich die Möglichkeit positiver Kenntniß der Thatsachen in dieser Hinsicht fehlt. Die asiatischen Völker, z. B. die Zigeuner, die europäischen Slaven sogar haben bis heute ein höchst bestimmtes rhythmisches Gepräge in ihren Tänzen bewahrt, das die neuere Tonkunst gern benutzt. Wenn die instrumentale Gattung derselben schon als ein Streben nach größerer Freiheit der rhythmischen Bewegung angesehen werden muß, so läßt sich darauf die Vermuthung gründen, daß nachdem nun durch tausend Jahre die harmonische Natur des Tones so vielfach, in, wie es scheint, allerdings unerschöpflichen Combinationen ausgebeutet worden ist, auch seine rhythmische Natur immer größere Freiheit in Anspruch nehmen werde. Sollte dies wirklich dereinst der Fall sein, so würde mit jenem Uebergewichte eines bisher untergeordneten Elementes allerdings eine neue Kunst, von ganz anderem idealem Inhalte als unsre heutige Tonkunst zur Wirklichkeit gelangen. Mehr als eine solche Andeutung ist der Philosophie, deren Aufgabe niemals die Weis-

sagung ist, nicht gestattet. Sie hat, wenn sie den unendlichen Schatz der existirenden Tonwerke durchdringen, die wahre Bedeutung des einzelnen gegen die Mißverständnisse des Zufalls sichern will, ohnedies eine schwierigere Aufgabe als auf irgend einem andern Kunstgebiete.

VIII.

Die Kunst der Gebehrde.

Bewegung ist nicht blos hörbar, sondern auch sichtbar, und hierin die Möglichkeit einer Kunstäußerung des Menschen nicht blos durch hörbare, nämlich durch lufterschütternde Bewegung, wie im Gesange, sondern auch einer solchen, welche die sichtbare Bewegung seines Leibes zum Mittel nimmt, gegeben. Der herkömmliche Name „Tanzkunst" reicht, da er sich nur auf die Füße zu beziehen und die Mannigfaltigkeit körperlicher Bewegungen nicht zu erschöpfen scheint, allerdings nicht aus, und müßte mit dem weniger üblichen Namen „Kunst der Gebehrde" vertauscht werden. Die Griechen unterschieden indessen Orchestik und Mimik, obgleich, streng genommen, Beide unter denselben philosophischen Begriff fallen.

Alle Aeußerungen des Menschen können als Sprache aufgefaßt werden; die Wortsprache ist Boden der Dichtkunst, die Tonsprache der Musik, die Zeichensprache der Gebehrdenkunst. Je abstracter die menschliche Bildung, je logischer seine ganze Natur wird, desto weniger verwendet er das sichtbare körperliche Zeichen zur Mittheilung. Das dienstwillige Wort genügt ihm überall, er beherrscht es unbedingt. So lange nur auf dem Standpunkt der Sinnlichkeit er sich befindet, so lange ist jene Gliedersprache ihm die zugänglichste, und aus-

druckswilligste. Sie ist an Zeichen reich, und sogar an solchen, die überall verstanden werden, nicht erst eines Schlüssels bedürfen, wodurch das Uebergewicht ihrer allgemeinen Bedeutung im Vergleiche mit der seit uralter Zeit in außerordentliche Verschiedenheit zerspaltenen Wortsprache bereits deutlich wird. Kopf, Arm und Bein dienen als vielseitiges Mittel, noch bestimmter das wesentliche Organ der menschlichen Handlungen, die Hand, und die Theile des Gesichts, um Andern Mittheilungen zu machen. Als Grundzüge dieser mannigfaltigen Beweglichkeit nehmen wir die stärkere oder schwächere Bejahung und Verneinung, das Heranziehen und Abstoßen, das Suchen und Fliehen eines Objectes wahr, Aeußerungen, die sich auf die Kategorieen der Lust und Unlust, als deren unfreiwillige Manifestation wir Lachen und Weinen bezeichnet haben, zurückführen lassen. Aeußerung subjectiver Zuständlichkeit zeigt sich bald als nur eine Seite der Gebehrdensprache, dieselbe zieht sogleich objectiven Inhalt in sich herein; der drohende Zeigefinger, die Kniebeugung und die gefalteten (auf allen Widerstand verzichtenden) Hände sind immer noch Aeußerungen eines bestimmten Verhältnisses des Menschen zum Menschen, die Gewandheit eines Taubstummen im Gebrauch seiner Glieder geht bis zur Ueberlieferung erfüllter Thatsachen, zur Erzählung von Begebenheiten. Irgend symbolischer Zusammenhang zwischen dem geistigen Inhalte und gewissen dem Menschen natürlichen Bewegungen findet unstreitig Statt, und ist auf logischem Wege oftmals leicht herzustellen. Der Zornige z. B. wünscht einen Gegenstand durch Entfesselung seiner Wuth zu vernichten, weshalb er auf den Tisch mit der Faust schlägt, oder die Erde mit dem Fuße stampft, nur soll die Philosophie gewisse Urphänomene, wie z. B. das Kopfneigen als Zeichen der Bejahung, und das Kopfschütteln als Zeichen der Verneinung lieber ohne Weiteres anerkennen, als die Erläuterung des Zusammenhangs mit ihrem geistigen Inhalte versuchen. Ist man doch bei vielen ganz unmittelbaren sinn-

lichen Aeußerungen des geistigen Lebens, wie Lachen und Weinen, Schamröthe, Schattirungen des Augenglanzes, u. s. w. bereits genöthiget sie als Urphänomene aufzufassen. Die Art der Gebehrde, im Ganzen aufgefaßt, wird endlich besonders für den Geschlechtsunterschied bedeutsam. Kleinere Verhältnisse, weichere Uebergänge unterscheiden die des Weibes von denen des Mannes, die Anmuth von der Kraft.

Diese Thatsachen sind die Voraussetzungen der Gebehrdenkunst. Der menschliche Leib ist das unmittelbare Werkzeug zum sichtbaren Ausdrucke geistigen Zustandes, und geistiger Thätigkeit, sowohl der wollenden, als denkenden. Nur für das abstracte Denken, zu dessen Ausdrucke das laute Wort bestimmt ist, gewährt die sichtbare körperliche Bewegung höchstens ein dürftiges Ausdrucksmittel, da das Schreiben, als nicht mehr unmittelbare Aeußerung, sondern nur Mittel zur Ueberlieferung des abstracten Wortes, nicht hieher gerechnet werden kann. Daß auch das abstracte Denken unwillkührlich sichtlichen und sogar bleibenden Ausdruck, namentlich in den Stirnmuskeln, und sogar in den Stirnknochen sucht, gehört wegen der völligen Unbestimmtheit dieser Aeußerungsweise nicht mehr hieher. Aber alle erhöhte Zuständlichkeit des Menschen, die Leidenschaft, der rasche Wechsel des Gefühles, geht schnell und willig in Gebehrde über. Die Kunst der Gebehrden beruht hiernach auf der Subjectivität, obgleich sie objective Gebilde hervorbringt, und ist der Musik näher verwandt, als den bildenden Künsten. Das Ideal der Gebehrdenkunst ist, obgleich an das Moment der Sichtbarkeit gebunden, mit dem der Musik insofern identisch, als es unmittelbares Erscheinen des individuellen Lebens, nicht sowohl in der That, als in der Thätigkeit ist. So wie der Ton, so ist auch die Gebehrde als Erscheinendes, nicht als Erscheinung aufzufassen.

Ausbildung aller menschlichen Gliedmaaßen zum freien, nämlich durch zurückgebliebene Entwickelung keines einzelnen Gliedes mehr gehemmten bestimmungsmäßigen Gebrauche des

ganzen Leibes ist das wesentlichste Mittel für die Leistungen einer nur bei einzelnen Völkern, unter günstigen Bedingungen zur Reife gelangten Kunst. Schönheit des menschlichen Leibes, die erste dieser Bedingungen, und weiter die klimatischen, das körperliche Gedeihen überhaupt begünstigenden Verhältnisse, war, wie sich uns schon aus der Betrachtung der Plastik ergab, ein natürlicher Schmuck der Hellenen, eine Thatsache, worauf wir die Folgerung gründen, daß auch sie es waren, denen die Blüthe der Gebehrdenkunst zur Wirklichkeit zu bringen vergönnt war. Bei der unserem Geschlechte mangelnden sinnlichen Erfahrung von jenen Leistungen, ein Mangel, der überhaupt nur ihre dichtende und bildende Kunst nicht trifft, sind wir nur auf Vermuthungen und Schlüsse angewiesen. Vor allen Dingen die vorhandenen Werke der Sculptur liefern uns den Beweis von der ebenmäßigen, schönen Entfaltung des menschlichen Leibes in Hellas. Ohne den Reichthum lebendiger Muster, wie hätte eine solche Fülle plastisch-idealer Gestalten erzeugt werden können? Ferner enthalten die griechischen Schriftsteller neben begeisterten Aeußerungen über ideale Bedeutung der Gymnastik bestimmte Nachrichten genug über deren Verwendung zu mannigfachen, sämmtlich unter die hier angegebene Kategorie fallenden Kunstleistungen. Sie weisen den engsten Zusammenhang mit dem ganzen hellenischen Leben, eine nationale und religiöse Basis nach; die körperlichen Kunstleistungen sind Ausdruck der Gottesverehrung, wie des Nationalgefühles. Den Gott verehrten Kampfspiele und Tänze, denn wie er selbst in idealer menschlicher Gestalt gedacht war, so konnte er auch nur durch die Bestrebung die menschliche Gestalt immer reiner, vollständiger zu entwickeln, und selbst dem Ideale näher zu bringen würdig gefeiert werden, und feierten bedeutende vaterländische Ereignisse, namentlich über den Feind errungene Siege. Sollen nun diese verschiedenen körperlichen Kunstleistungen unter einen allgemeinen Begriff gebracht werden, so kann es

nur der des Rhythmus sein, der, sprachlich betrachtet, einen tieferen philosophischen Ursprung verräth, als unser deutsches Wort „Bewegung.“ Rhythmus heißt Fluß, stammt von dem Zeitworte, das fließen heißt, und drückt das stetige Ineinandergehen getrennter Zeitmomente aus. Wir haben davon im Abschnitte von der Musik, so weit er die Kunst der Töne angeht, gehandelt; die Töne, als nach Höhe und Tiefe von einander verschieden, stellen dieser ihrer wesentlichen Natur nach dem Rhythmus sich einigermaaßen hemmend in den Weg, weil sie nicht in einander verschwimmen, sondern als Einzelnheiten gelten wollen, sie sind in dem, was wir als Musik kennen, die Hauptsache, und halten das rhythmische Element nieder. Bei den Hellenen, so müssen wir vermuthen, hat umgekehrt der Rhythmus die natürliche Qualität des Tones beherrscht, und daher bleibt für unsre Auffassung nur übrig, das was die griechischen Schriftsteller Musik nennen, nicht selbstständig, sondern nur als integrirenden Theil der weiten rhythmischen Kunst, ja als Dienerin der Gebehrdenkunst gelten zu lassen. Was heute Melodie, Gesangweise eines Liedes heißt, nennen die alten griechischen Musikgelehrten, deren ältester uns erhaltener, Aristoxenus, auch erst zur Zeit Alexanders lebt, *νόμος* Gesetz. Daß nun ein solches bestimmtes hörbares Gesetz, welches den Vortrag eines Gedichtes leitete, vielmehr rhythmisch gegliederte als harmonische Eigenthümlichkeit gehabt habe, ist die nothwendige Folge jener Voraussetzung. Daß im Altdeutschen für das Wort „Weise,“ oder Melodie durchaus nur das einfache Wort „Ton“ gebraucht wird, verräth eben so sehr, daß für das Mittelalter die harmonische Natur des Tones wichtiger als die rhythmische war. Der Rhythmus, insofern er in der Anwendung auf die Töne sich künstlerisch bewährt, beschäftigt uns im gegenwärtigen Abschnitte nicht mehr, wir haben es nur mit seinem sichtbaren Erscheinen zu thun.

Der Vorrath der körperlichen Kunstleistungen theilt sich

sogleich nach dem Gegensatze von Bewegung und Ruhe, so zwar, daß für das Moment der Ruhe das Gewordene, nicht das Werden, das Bild, nicht das Bilden übrig bleibt. Statt „Bild" möchte man eher das freilich mehrdeutige Wort „Bildung" brauchen, weil es doch ein lebendes, ein durch das innere Leben hervorgebrachtes und festgehaltenes Bild, also selbst im ruhigen Momente Erscheinung nicht äußerlicher, sondern immanenter Thätigkeit ist. Am Brauchbarsten zur Bezeichnung eines solchen Bildes ist nun der Ausdruck „Stellung", welcher der Bewegung gegenüber ziemlich das Verhältniß des Klanges zum Tone bezeichnet; die klingende Kehle ist das Mittel zur Schöpfung des Tones, die Stellung das Mittel zur freien Entfaltung der Gebehrde, die wieder in jene zurückgeht.

Die körperliche Bewegung selbst bietet den wesentlichsten Unterschied dar, insofern dieselbe subjectiven oder objectiven Inhalt zu äußern hat, insofern der Mensch darin nur seinen erhöhten Zustand, oder den Inhalt seiner Gedanken und Entschlüsse ausspricht, dort also der lyrischen, hier der dramatischen Poesie verwandt. Jene Bewegung kann füglich nur in Töne, diese kann in Worte übersetzt werden, aus jener ist die Orchestik (Tanzkunst) aus dieser die Mimik hervorgegangen.

Rasche Bewegungen verkünden erhöhtes Lebensgefühl, am Meisten das Springen, das in dem Tanze sein künstlerisches Maaß und Gesetz findet. Der griechische Name ὄρχησις mag wohl Tanz nur in mimischem Sinne bedeutet haben, da der Raum vor der Bühne, auf dem der Chor bei der Tragödie unstreitig sich überhaupt mimisch bewegte, und nicht blos tanzte, ὀρχήστρα hieß. Die mimische Natur mischt sich unwillkührlich in den Tanz, ihm einen symbolischen Charakter verleihend. Doch bedarf er ihrer nicht, sondern findet seine wesentlichste Eigenthümlichkeit in dem langsameren oder schnelleren, immer nach bestimmtem Gesetze geregelten Rhythmus. Er unterwirft seine Leistungen, damit sie künstlerische

Vollendung erreichen, dem abstracten Zeitmaaße, dem wir schon in der Musik begegneten, dem Takte. Die Freiheit ist hierin zu der Nothwendigkeit zurückgekehrt. Für unsre Vorstellung wenigstens wird ein alles Zeitmaaßes entbehrender Tanz nur ein verwirrtes Bild, wilder Ausdruck der leidenschaftlichen Erregtheit, kein künstlerisches Ganze darbieten. Der Tanz zeigt in seinen Bewegungen, was die Baukunst in Ruhe aufzeigt, mathematische Formen, gerade und krumme Linien, und um die Willkühr der darin sich offenbarenden Subjectivität vor deren Verletzung zu bewahren, wählt er sich selbst überall die Musik zur Stütze. Die Musik wirkt hier theils nur als berauschend durch das Klangmaterial, theils, und hauptsächlich als leitend, durch das hörbare Taktgesetz, wodurch sie dem Tänzer zu Hülfe kommt. Selbst die uncultivirtesten Völker Afrika's und der Südseeinseln kennen den Tanz, wenn auch nur bacchantisches Gewühl, und pflegen ihn als nationales Eigenthum, nicht aber ohne ihn mit irgend einem musikähnlichen Geräusche zu begleiten. Die europäischen Völker bewähren gerade in den Rhythmen des Tanzes ihre Verschiedenheit; die böhmische Polka wie der polnische Krakowiak, die galante Menuett und Quadrille des Franzosen, der sinnliche und doch malerische Fandango des Spaniers, der zärtliche und besonnene Walzer des Deutschen verrathen etwas von der nationalen Gemüthsart. Bei den modernen Europäern bleibt er nun bei dieser Bedeutung stehen. Seine Idealität ist immer nur eine untergeordnete, durch die Geschlechtslust bedingte. Bei den alten Hellenen hatte der Tanz eine hohe, eine wahrhaft ideale Bedeutung, nämlich die, Ausdruck des Gottesdienstes zu sein. Diese ist verschwunden; die christliche Kunst hat den Ton, nicht den freien Rhythmus zum wesentlichen Ausdrucke des Cultus verwandt; warum gerade jener dem christlich religiösen Bedürfnisse entsprach, wissen wir bereits, und eben so bekennt der hellenische Tanz nur äußerlich eine gesammte religiöse Weltansicht, die ideale Würdigung

der Schönheit des menschlichen Leibes. Die Tänze der indischen Bajaderen, die vieler wilden Völker enthalten noch heute nichts Andres als Gottesverehrung. Die Entwickelung der christlichen Religionslehre, allein die Cultur des Geistes begünstigend, führte die bei den europäischen Völkern häufig wahrnehmbare Vernachlässigung der leiblichen Cultur herbei, wobei noch gegenwärtig merkwürdige Unterschiede sich darbieten, durch Lebensweise und klimatischen Einfluß bedingt. Die romanischen Völker in Hinsicht dieser Cultur übertreffen nämlich und nicht zufällig die ohnedies ruhigeren, zu innerlicher Selbstbeschauung geneigteren Germanen. Schleiermacher hat an das Verbot des Tanzes unter den Puritanern in England als bedeutsam erinnert.

So sehr der Tanz des Taktes bedarf, so sehr hängt sein Werth davon ab, daß er dieses Gesetz nur in die volle Lebendigkeit des sichtbaren Rhythmus übersetze und es nicht in seiner abstracten Nüchternheit vor Augen stelle. Die Freiheit des Tänzers darf über dem Regelzwange, dem er sich unterwirft, nicht verloren gehen. Die moderne Bildung, diese Prinzipien erkennend, trennte, um den idealen Tanz zu pflegen, ihn von dem Volksleben, und machte ihn zur objectiven Kunstleistung, zum Ballette. Die Begründung der Theaterwelt hatte daran den wesentlichsten Theil, die Entfaltung der Instrumentalmusik kam ihm zu Hülfe, Bekanntschaft mit der hellenischen Literatur und Mythologie verschaffte ihm objectiv darzustellenden Inhalt. Luxus der Machthaber, nicht Volksbedürfniß, erschuf das Ballett, daher es ziemlich gleichzeitig mit dem Regierungsgrundsatz Ludwigs XIV. von Frankreich in die Welt tritt. Unter allen Arten der von der Bühne gebotenen Unterhaltungsmittel zeigte das Ballett den bestehenden Widerspruch zwischen der Kunst und dem Leben schon durch den wichtigen Umstand auf, daß die Unbrauchbarkeit der allgemein üblichen Kleidertracht gebildeter Leute für ideale Zwecke ins helle Licht gestellt wurde. Die körperlichen Umrisse, durch über-

flüssige Gewänder belastet und verunstaltet, sollten nun an dem Tänzer doch sichtbar werden, ein Zweck, dem das aus den alten Ueberlieferungen gekannte hellenische Costüm entgegenkam. Die Nacktheit der antiken Göttergestalten wurde wenigstens so täuschend als möglich nachgeahmt, und absichtlich kaum halb verhüllt. So konnte nicht ausbleiben, daß der leerste sinnliche Reiz sich in den öffentlichen Antheil an Ballettänzen zum Schaden rein künstlerischen Wohlgefallens mischte, und einen noch nicht überwundenen Zustand herbeiführte, welcher mit dem der hellenischen Orchestik gar nicht verglichen werden kann. Hierzu kam, daß das Ballett die Sucht des Einzelnen, vor Anderen zu glänzen, den Beifall von dem Ganzen auf sich zu lenken, mithin die Virtuosität begünstigte, und, als unvermeidliche Folge, was ursprünglich Ausdruck eines erhöhten, leidenschaftlichen Zustandes gewesen war, zur leeren Fertigkeit, zum inhaltlosen Formenspiele herabdrückte. Um die ganze Kunstgattung zu höherer Stufe zu erheben, war das Mittel der Abstraction, gerade wie bei der Musik die Notenschrift dasselbe vertritt, nothwendig, und wurde in der Choregraphie gefunden, womit die Möglichkeit Tänze durch Zeichen anzudeuten, und in eine reiche Mannigfaltigkeit Einheit zu bringen, entstand. Durch das choregraphische Festhalten solcher Kompositionen bildete sich eine eigene Literatur, nebst der Möglichkeit dem Gedankeninhalt des Balletts immer höheres Recht zu verschaffen, kurz mittelst der gewonnenen Mittel zu dichten. Der bloße Tanz an sich hätte dazu nicht ausgereicht, er mußte zur Kunst der Gebehrde im weitesten Sinne werden, kurz in die Mimik übergehen.

Die Tanzkunst vollzieht diesen Uebergang schon dann, wenn sie sich noch ganz auf dem Standpunkte des Ausdruckes subjectiver Zuständlichkeit hält; denn viele Tänze sind ihrem Wesen nach lebendige, in Gebehrden abgehaltene Gespräche. Wird diese Ausdrucksfähigkeit zur Grundlage künstlerischer Gestaltung erhoben, so verschwindet die lyrische Natur des

Tanzes, indem sie in Handlung übergeht und dramatisch wird. Sie ist hiermit Mimik, und ein Theil der im nächsten Abschnitte zu behandelnden darstellenden Kunst. Die symbolische Bedeutung der natürlichen Bewegungen, von der wir oben den Ausgang unserer Betrachtung nahmen, die dem Menschen in ihren Grundsätzen angeborene Gliedersprache soll durch Erhöhung der instinktmäßigen Bewegung der Gesichtsmuskeln, des Hauptes, der Arme, Hände, Füße, der Haltung des ganzen Leibes zur bewußten, und dadurch zur vollkommen freien Ausübung gelangen. Ihr Inhalt ist dann eine ungleich größere Mannigfaltigkeit geistiger Zustände, als die dem bloßen Tanze zu äußern möglich ist; die Mimik vermag jene Zustände so genau bestimmt erscheinen zu lassen, daß sie über alle Mehrdeutigkeit erhaben, vollständige Mittheilungen liefert, Mittheilungen, die sogar über die Gegenwart hinaus in das Reich der Vergangenheit eingreifen, und völlige Erzählung werden. Die sinnliche Gewalt der Mimik, hat sie einmal die Schwierigkeit des Unbestimmten überwunden, ist von ungleich mehr unmittelbarer, mithin mächtiger Wirkung als die Wortsprache. Sie macht jedes Glied des Leibes beredt, und wird, als Ganzes aufgefaßt, zur körperlichen Beredtsamkeit.

Die Mimik überliefert in ihren Bildungen Gefühle, Entschlüsse, Gedanken; zu den ersteren hat sie ein unmittelbares Verhältniß, ihre Bildungen sind unmittelbare Erscheinung des Inhalts, zu den Gedanken, deren unmittelbare Erscheinung die Wortsprache ist, verhält die Gebehrdensprache sich nur in mittelbarer Weise; denn in Worten muß, in Gebehrden kann der Gedanke sich aussprechen. Hiernach sind die Gebehrden entweder symbolisch oder allegorisch, und das Ideal der Mimik wird darin zu suchen sein, daß sich die sinnliche und die abstracte Natur der Bewegung auf einer höheren Stufe völlig durchdringen, und daß das dann entstandene lebendige Bild nicht minder durch Schönheit der Gebehrde den

Sinn, als durch seinen Inhalt den Gedanken befriedige. Symbolisch nennen wir jene Gebehrden, welche ahnungsvoll ihren noch nicht zum Bewußtsein gediehenen Inhalt mittheilen, allegorisch die andern, welche nur bewußtvolle Uebersetzung verschwiegener Gedanken sind, idealisch schön im wahren Sinne des Wortes werden sie wohl nur in Zeiträumen und bei Völkern, wo die Schönheit der menschlichen Gestalt überhaupt selbst in idealer Bedeutung aufgefaßt worden sein können, weshalb die Blüthe der Mimik als vergangen mit dem Glanze von Hellas vermuthet werden darf, so vieles Reizende auch heute noch namentlich die romanischen Völker hervorbringen. —

Wie seit der Entstehung des Theaters und Balletts die Mimik in der civilisirten Welt beschaffen ist, hat sie sich mit accessorischer Natur begnügen, nämlich vor allen Dingen an das lebendige Wort als Theil der Schauspielkunst, oder doch mindestens an die Tanzkunst in der Pantomime sich anschließen müssen. Ganz von derselben ist sie ja überhaupt niemals zu trennen, wenn nicht als Tanz etwa automatenartige Kreisbewegungen genügen sollen. Ein dramatisches Gedicht, das der Worte entbehrt, das seinen Inhalt, die durch Charaktere hervorgebrachte Begebenheit, lediglich durch körperliche Bewegungen überliefert, wird unter jenem Worte verstanden. Wenn dem Drama im Allgemeinen ein inniger Zusammenhang mit der bildenden Kunst zugestanden werden mußte, so tritt dieser insbesondre bei der Pantomime, die sich aus den Momenten der Ruhe und Bewegung zusammensetzt, hervor, indem deren ruhige Momente die Totalität der handelnden Gestalten in der Gruppe als einem malerischen Ganzen vereinigen, die Gebehrden aber die Handlung als ein stetig sich entwickelndes Bild dem Zuschauer darlegen. Das Wesen der dramatischen Dichtkunst haben wir bereits als durch innige Vereinigung der Lyrik und Epik hervorgebracht erkannt; in jedem großen Ballette nun zeigt sich dies ebenfalls, indem der

lyrische Ausdruck dem eigentlichen Tanze, das epische Element der Mimik vorbehalten ist. Man betrachte die verwandte Kunst der Töne, so liefert die Vergleichung von Arie und Finale in einer Oper denselben Unterschied als den zwischen der tanzenden und mimischen Bewegung, hier den Erguß des Gefühls, dort dessen Ursache oder Wirkung, die wirkliche Handlung. Die angegebenen Mittel der Pantomime, ruhende Stellung und tanzende oder mimische Bewegung, reichen aber immer nur dann aus, wenn das darzustellende dramatische Ideal sich auf das Moment der Sichtbarkeit beschränkt, und durch deren Mittel geistig genießbar werden kann. Nur ein kleiner Theil der Handlung, nur der in Mienen und Gebehrden erscheinende und zu erschöpfende, kann von den pantomimischen Personen uns offenbart werden, mehr Scenen als deren Motive, mehr die Situationen als deren Bedingungen durch die handelnden Charaktere, erwecken unser Interesse, weil die Mimik, nach dem jetzigen Stande der allgemeinen Bildung, erst durch Verbindung mit dem hörbaren Worte größere dramatische Aufgaben zu lösen vermag. Die frische Lebendigkeit italiänischer Pantomimen läßt noch heute uns schließen, daß die Antike auf diesem Kunstgebiete weit mehr als gegenwärtig ihr zugetraut werden mag geleistet habe.

Der Rhythmus in den Bewegungen des menschlichen Körpers ist, wie sich aus dieser gesammten Betrachtung ergiebt, mit der natürlichen Schönheit der leiblichen Form so eng verknüpft, daß man sogar von den Umrissen der Gestalt selbst das Wort Rhythmus gebraucht, womit sogleich die Verwandschaft der Plastik mit der Kunst der Gebehrde hervortritt. Es ergeht dem Worte „Rhythmus" nicht anders, als dem musikalischen Ausdrucke „Harmonie," der doch für sichtbare Gegenstände ebenfalls gebraucht wird. Beide werden häufig verwechselt, oder geradehin gleichbedeutend gebraucht, wie z. B. unter der Pythagoräischen Harmonie der Sphären die rhythmische Gesetzmäßigkeit des Gestirnganges

verstanden zu sein scheint. Die Thatsache der gemeinschaftlichen Blüthe mimischer und plastischer Kunst beweiset noch überdies jenen Wechselbezug. Der Punkt worin beide sich berühren, ist die Ruhe der Gestalt, die in dem Reiche der Gebrdenkunst mit dem Worte „Stellung" bezeichnet wurde; sie dient der Sculptur zum ewigen Muster, worin die stetig fortschreitende, den Mitteln der Sculptur undarstellbare Bewegung gleichsam geahnt wird. Jener geheimnißvolle, den alten Hellenen so wichtige Reiz, die im unvergänglichen Mythus lebende Charis, die Grazie der Römer, ist das gemeinsame, beide Künste verknüpfende Band, das in der Ruhe wie in der Bewegung menschlicher Gestalt stets gegenwärtige geistige Leben, die an Menschen selbst zur Erscheinung gelangende Schönheit. Die Alten, vornämlich Plato, auch die späteren griechischen Musikgelehrten sprechen von dem Rhythmus der ruhenden und der bewegten Gestalt, die Neueren wenden dafür „Harmonie" an, womit sie überall Eigenschaft des Ruhenden, wie mit Rhythmus Eigenschaft nur der Bewegung bezeichnen. Die Romantik, deren transcendentales Kunstideal von der menschlichen Leiblichkeit eigentlich nur noch das Antlitz als Ausdruck des Geistes gelten ließ, hat zu entschieden auf die Ausbeutung andrer Kunstmittel als die Form, nämlich der Farbe und des Tons gewirkt, als daß die Wiedererweckung des antiken Studiums für die antike Kunst ein nationales, ein andres als nur das Interesse der Bildung hätte zu Stande bringen können. Man würde ungerecht sein, wollte man läugnen, daß dieses gebildete Interesse dennoch in immer weiterer Anwendung auf die Lebenszustände fortwirkt. Fertigkeiten, wie Reiten, Fechten, Schwimmen, Turnen, Tanzen, stehen freilich noch vereinzelt, und nur Wenigen ist die Wichtigkeit gymnastischer Erziehung zur vollen Ueberzeugung geworden, aber diese Ueberzeugung wird in dem Maaße, als man selbst Seitens der Heilwissenschaft mehr und mehr

darauf dringt, den einfachen Foderungen der Natur vor Allem gerecht zu werden, sich ausbreiten.

Die Vergleichung der verschiedenen Stufen der Gebehrdenkunst mit den drei bildenden Künsten bietet manche Analogie dar; die Tanzkunst tritt zu der Baukunst, die gleichfalls aus mathematischen Linien ihr Ideal construirt, die reine Mimik zu der Sculptur, weil die ruhige Stellung des menschlichen Leibes ihnen beiden gemeinsames Moment ist, die Pantomime wegen der malerischen Natur ihrer Gruppen zu der Malerei. Als Ganzes aufgefaßt zeigt die Kunst der Gebehrden ein ähnliches Verhältniß zur Sculptur als unsre heutige Tonkunst zur Malerei, denn diese sind das von der Romantik, wie jene das von der Antike abstammende Geschwisterpaar.

Da in diesem Abschnitte die Kunst der Gebehrden als ein freies, selbstständiges Gebiet behandelt werden mußte, um seinen gebührenden und nothwendigen Platz in dem Systeme einzunehmen, so ist die Gebehrde als Begleiterin des lauten Wortes zwar erwähnt worden, ohne aber nach solchem Verhältnisse, wie sie es verdient, gewürdigt zu werden. Es entsteht bei solchem Zusammenwirken eine neue Kunst, welche wir die der dramatischen Darstellung nennen, und worin die Gebehrde gerade ebenso wie der Rhythmus in unsrer heutigen Tonkunst als ein wesentliches, dennoch aber untergeordnetes Mittel wirksam ist. Den gegenwärtigen Abschnitt können wir nicht schließen, ohne noch auf die tiefen Blicke, welche Schleiermacher in das Wesen des Gegenstands gethan hat, zu verweisen. Vieles Brauchbare, doch mit unpraktischen Träumereien vermischt, enthält Seidels Charinomos sowohl in Betreff des Rhythmus überhaupt, als der Mimik insbesondre.

IX.

Die darstellende Kunst.

Die verschiedenen Künste, deren besondre Aufgaben und Mittel bisher entwickelt worden sind, haben mit einander dies gemein, daß ihre dem Stoffe nach verschiedenartigen Werke durch die begeisterte Thätigkeit des Menschen unmittelbar aus dem Stoffe gestaltet sind. In der Unmittelbarkeit beruht die Bedeutung alles künstlerischen Schaffens. Wir unterschieden ja sogleich anfänglich die poetische von der praktischen als die unmittelbare von der mittelbaren Produktion, indem bei jener das Werk selbst Zweck, bei dieser nur Mittel zu einem Zwecke ist. Wenn nun ein Kunstwerk zu seiner Entstehung ein anderes bereits existirendes bedarf, es nothwendig voraussetzt, so wird man seinen Entstehungsprozeß vielmehr Reproduktion als Produktion nennen müssen, und wird leicht darüber zweifelhaft werden, ob die Wiederhervorbringung des Hervorgebrachten noch als unmittelbare, also künstlerische That, streng genommen, gelten dürfe. Dieser Zweifel wird sich Vielen aufdringen, wenn man ein Kunstwerk der Darstellung, näher, der dramatischen Darstellung mit dem, was es darstellt, selbst, also mit einem Gedichte, oder Musikstücke, vergleicht; bei genauerer Beleuchtung der innersten Nothwendigkeit der darstellenden Kunst wird er jedoch verschwinden.

Stellen wir zunächst den allgemeinen Begriff von Reproduktion dem der Produktion gegenüber, so ergiebt sich, daß, insofern überhaupt künstlerische Thätigkeit unter jenen Begriff gebracht werden kann, reproducirende Kunst ein bereits vorhandenes Kunstwerk zu ihrer Voraussetzung hat, als den Boden, aus welchem sie selbst erwächst. Weiter aber wird hierbei der wichtige Unterschied an der Reproduktion bemerklich, daß sie entweder willkührlich oder nothwendig ist, und wieder in ihm ist derjenige von ganz verschiedenartigen Leistungen ge-

setzt, die man bei flüchtigem Anblicke für coordinirt halten mag. Die Ausdrücke „willkührlich und nothwendig," in anderen Fällen ohne Schwierigkeit, bedürfen in gegenwärtigem Falle näherer Rechtfertigung. Unter willkührliche Reproduktion im wissenschaftlichen Sinne ist Alles, was im gemeinen Sprachgebrauche mit „Kopie," seltner mit dem nicht ganz genügenden deutschen Worte „Wiederholung" bezeichnet wird, zu subsumiren. Vorzugsweise im Gebiete der bildenden Kunst ist diese Art der Thätigkeit von Einflusse. Sie braucht nicht, wie in begeisterungslosen Zeiten der Fall ist, aus Mangel an Erfindungskraft hervorzugehen, sie entspringt oft aus dem edlen Triebe, Vervielfältigung eines Werkes, durch größere oder geringere, den vom Künstler ursprünglich angewandten näher oder ferner verwandte Mittel zu bewirken. Die wahre Kopie, welche aus keinem Nebenzwecke, sondern aus der reinsten Begeisterung für ein vorhandenes Kunstwerk entspringt, ist eine Wiedergeburt, oder Reproduktion. So wichtig die Technik für sie ist, da nur mittelst technischer Mittel das Ideal des Künstlers dem Kopisten selbst erschien, so gilt es hier doch sogleich aus demselben die poetische Kraft herauszufühlen, damit nicht ein äußerliches Wiederholen an die Stelle des Reproducirens sich schiebe. Um so größeres Gewicht ist hierauf zu legen, wenn der Kopist sich nicht der nämlichen, sondern nur verwandter Kunstmittel, als die an dem Originale benutzten, bedient. Der Kupferstecher muß von dem Gemälde, wonach er arbeitet, eben so sehr als der Maler es von seinem Ideale war, begeistert sein, widrigenfalls seine Nadel die mannigfachen feinen Farbentöne, welche der Pinsel hervorbrachte, in Linien und Punkten wiederzugeben nicht vermögen wird. Wo es sich nur um mathematische Genauigkeit bei der Wiederholung oder Nachbildung handelt, werden sinnreiche Maschinen Vollkommneres leisten, als die menschliche Hand; wo jedoch künstlerische Freiheit herrschte und schuf, bedarf es des künstlerischen Geistes um sie vollständig aufzu-

fassen, und ihren Schein erfolgreich zu wiederholen. Aehnliches begiebt sich nun auch in andern, als gerade den bildenden Künsten. Noch deutlicher spricht in der Poesie die Forderung, daß, wer es unternimmt, ein Gedicht in fremde Sprache zu übersetzen, dem Dichter in näherem Grade denn nur als Grammatiker oder Stylist verwandt sei. Das Gedicht will in der fremden Sprache geradezu nachgedichtet sein; die Uebersetzung, so wortgetreu sie sein mag, ohne diesen Hauch künstlerischer Freiheit, hat keine ästhetische Geltung, weil sie das Leben des Originals nicht ausathmet.

Alle diese künstlerischen Reproduktionen stehen bereits in einer gewissen Verwandschaft mit wissenschaftlicher Thätigkeit, gleichsam auf der Gränze der beiden großen, ihrem Unterschiede nach so oft bereits von uns geschilderten Gebiete. Sie setzen nämlich Kritik voraus, eine andre Art derselben freilich, als sie gewöhnlich ausreichend befunden wird, jene höhere Kritik, die am Entschiedensten bewährt, daß auf dem Standpunkte der Idee die getrennten Leistungen des menschlichen Geistes sich miteinander versöhnen. Die höhere Kritik ist das gänzliche Aufnehmen des Werks, um dasselbe wieder entstehen zu lassen. Sie fußt auf dem Erleben des Kunstwerks, und begnügt sich weder mit der Erfahrung, noch mit dem Wissen allein, ist nur Frucht der Begeisterung, welche keine noch so sehr ausgebildete Uebung im logischen Denken, keine äußerliche Beschäftigung mit dem Gegenstande ersetzen kann. Namhafte Philosophen hat die Geschichte aufzuweisen, die in ihrer Kunstkritik nur darum das Wesen der Sache nicht in Worte zu kleiden vermochten, weil ihnen der unmittelbare Anfang des Wissens davon, das Erlebniß, und dieses wieder, weil ihnen der Schlüssel dazu, die Liebe zu dem Kunstwerke fehlte. Die Literatur ist an derlei äußerlichem Gerede ungemein reich, an Bemerkungen geistreicher Gelehrten, deren unfruchtbare Kälte verräth, daß ihre Verfasser der Kunst das Opfer, wogegen allein sie ihr Geheimniß dem Gedanken

überliefert, gescheut hatten. Ein Winkelmann, ein Lessing aber sind jenen reproducirenden Künstlern zu vergleichen, denen zwar die Gabe originellen künstlerischen Schaffens, doch gerade zum Vortheile ihrer vermittelnden Thätigkeit, versagt blieb.

Der Ausdruck „Willkührlich," von den bisher aufgeführten Arten der Reproduktion gebraucht, kann deshalb Bedenken erwecken, weil doch der Reproducent keinem andern Zwecke, als dem seine von der Kunstgestalt erfüllte Seele durch die That zu erleichtern, genügen will. Seine Wahl ist keine zufällige, seine Arbeit ist mittelbar Verwirklichung des Ideals. Wie kann dies Willkühr heißen? Und doch ist unser Ausdruck der sachgemäße, da er zum Unterschiede derjenigen Art der Reproduktion gebraucht wird, die unmittelbar von dem ursprünglichen Kunstwerke, von dessen Ideal erfordert wird, und daher, jener gegenüber, die nothwendige heißen muß. Alles Reproduciren, wovon bisher gesprochen ist, und welches nur die Verbreitung des in einem besondren Kunstwerke wohnenden Ideals, und dessen Vervielfältigung durch neue Mittel sucht, alles dieses beläßt das Werk selbst in seiner Integrität. Weit entfernt, über dasselbe in der neuen Leistung hinausgehen zu wollen, rührt es dasselbe, so zu sagen, nicht an. Die Kopie kennt kein höheres Ziel, als daß das eine Kunstwerk zwiefach der Welt erscheine. Diese Kunstthätigkeit ist also dienender Art. Eine andre Art der Reproduktion ist im Kunstwerke selbst erfordert, ist die Ergänzung welche jenes zur vollen lebendigen Erscheinung bedarf. Sie ist nothwendig, weil ohne ihre Mitwirkung das im Werke lebende Ideal wirklich nur unvollständig oder gar nicht erscheint, weil der Künstler, den Gränzen menschlicher Individualität zufolge, auf sie rechnen mußte. Diese Reproduktion ist die Aufgabe der darstellenden Kunst, die unter dem Scheine der Reproduktion wirklich producirend und als unentbehrliche Schwester gewissen Gattungen von Kunstwerken zugewiesen ist. Die Darstellung

hat die Vermittelung zwischen denselben und dem Volke zu vollziehen. Bei den bildenden Künsten ist der Künstler im Besitze so reicher Mittel, die er allein beherrscht, daß er jener Vermittlerin nicht bedarf. Aber der Dichter, insofern er seinen Phantasiebildern sinnliche Realität gegeben zu sehn verlangt, der Tonkünstler, welcher Tonmassen erfunden und mit geistigem Ohre vernommen hat, der sie nun auch sinnlich zu vernehmen wünscht, Beide bedürfen jener nothwendigen Hülfe darstellender Künstler.

Ein Lyriker mag sein Gedicht selbst vortragen, vielleicht gar singen, ein Epiker ebenfalls; es ist denkbar, daß das Produciren und die ganze äußere Darstellung des Produkts, wie bei Improvisatoren, in Eins zusammenfallen. Das dramatische Gedicht, das uns handelnde Charaktere schildert, steht auf jener Gränze, wo die gesammte künstlerische Thätigkeit sich theilt: zwischen den Dichter, der das Ganze aus abstracten Mitteln, aus Worten erschuf, und zwischen die Gruppe von Künstlern, welche die mittelst der Worte geschilderten Charaktere zu lebensvoller Wirklichkeit bringen. Das Gedicht, als eine Einheit, ein durchgebildeter lebendiger Organismus, wird nur von einem Individuum, die Darstellung, nämlich die äußere Verwirklichung der mannigfaltigen Theile, die selbst wieder zusammengefügte Einheiten sind, nur von der bestimmten Anzahl von Individuen, welche jenes organische Leben bedingt, zu Stande gebracht. Diese bilden unter einander ein organisches Ganzes, eine Gesellschaft, worin jedem Gliede seine nothwendige, und doch, weil es sich um künstlerisches Schaffen handelt, zugleich freie Stellung angewiesen ist. Das Verhältniß der dramatischen Darstellungskunst zur dramatischen Dichtkunst ist hiermit im Allgemeinen angegeben. Aus ihrer Gegenseitigkeit entspringt das wahre Leben des dramatischen Kunstwerks.

Für den Gesichtspunkt der Gegenwart freilich erscheinen die beiden Gebiete der Dichtung und Darstellung getrennt.

Den Dichter denkt man sich im einsamen Zimmer oder im stillen Haine träumend und seine Erfindung zu Papiere bringend, den von ihm getrennten Schauspieler verweiset man an die Lösung der vom Dichter gestellten Aufgabe durch die Mittel, welche die Bühne ihm zur Unterstützung bietet. Aber jene engere Gegenseitigkeit der dichtenden und darstellenden Kunst ist in unseren modernen Zuständen eine große Seltenheit geworden, und doch weiset die Geschichte des Drama's jene Gegenseitigkeit als den ursprünglichen Zustand auf. Die Poesie und die Bühne gingen Hand in Hand, bis daß es im Zeitalter der Reflexion zu ihrer Trennung kam, wenn auch die Neigung sich zu vereinigen immer wieder hindurchbricht. Daß Shakespeare und Moliere selbst Schauspieler waren, von welch' wichtigem Einflusse auf ihre Dichtungen ist dies gewesen! Als in Deutschland der von der bürgerlichen Gesellschaft verachtete Schauspielerstand durch Gelehrte und Dichter, zuerst noch durch den vorurtheilsvollen Gottsched, dann aber durch die Genialität Lessings und Göthe's wieder zu Ehren gebracht wurde, zeigte sich nur das Bedürfniß zur Wiedervereinigung getrennter Elemente. Das Schauspielerthum veredelte sich durch die ihm vergönnte Lehre, ohne damals sogleich seine Eigenthümlichkeit, in einer gewissen gesellschaftlichen Abgeschlossenheit dem Leben gegenüber zu stehen, aufzugeben. Der enge gesellschaftliche Verband der darstellenden Künstler unter sich ist immer als ein wesentliches Mittel für die lebendige Darstellung des Drama's zu betrachten, denn die Einheit des Gedichts wird nur durch die einheitsvolle Leistung einer Gesellschaft, nicht durch die nothdürftig zusammengeflickte von zehn Individuen, in die lebendige Wirklichkeit gehoben. Die Leistungen der Einzelnen dürfen nur integrirende Kräfte in der Gesammtleistung der Gesellschaft sein. Mit der Vereinzelung der darstellenden Talente sinkt der Werth jener, und daher der der ganzen darstellenden Kunst; diese Vereinzelung ist aber wieder Folge der Trennung von der darstellenden

Kunst, in welche die Poesie selbst sich begeben hat. Bevor sie Statt fand, geschah Geben und Empfangen zwischen Beiden wechselseits. Selbst die sogenannte improvisirte Komödie, welche die Einwirkung der Gelehrten verbannte, und worin dichtendes und darstellendes Talent gleichzeitig geübt wurde, hat, wenn man den in Schröders Lebensgeschichte gegebenen Nachrichten glauben darf, originelle Kunstblüthen, wovon die Gegenwart nichts mehr weiß, hervorgebracht.

Zur Theorie der Schauspielkunst ist man erst spät gelangt, obwohl in den Schriften der Alten, namentlich den rhetorischen viele vereinzelte ewig wahre Bemerkungen sich finden, obwohl selbst Shakespeare im Hamlet gelegentlich sie auf ihre Klippen aufmerksam macht. Lessing und Schröder, Göthe und Tieck haben einen Schatz solcher Bemerkungen theils in dramaturgischen Abhandlungen theils in Aphorismen niedergelegt, begabte Schauspieler manche empirische Sätze für Schüler aufgezeichnet. Die Hegel'sche Methode anwendend, hat Rötscher (1842) die Lehre von der Kunst der dramatischen Darstellung als ein systematisches Ganze vorgetragen, und damit der Wissenschaft einen ausgezeichneten Dienst geleistet; denn eine Menge in ihrem besondern Werthe praktisch anerkannter Regeln gewinnen auf jenem Wege die Bedeutung von Gliedern eines organischen Ganzen, und werden mithin in ihrer wissenschaftlichen Bedeutung nachgewiesen.

Wir haben die Lehre von der kunstmäßigen Gebehrde im vorigen Abschnitte selbstständig behandelt, weil der Gang dieses Systems dies so mit sich brachte. Die Mimik ist ein so wesentlicher Theil der Schauspielkunst, daß man sogar oft fälschlich jenen für diesen Ausdruck wählt, fälschlich, sagen wir, denn die Gebehrdensprache entbehrt der Macht des lauten Worts, die bei der Darstellung eines dramatischen Gedichtes nicht die Gebehrde unterstützt, sondern von ihr unterstützt wird. Die höhere Geistigkeit, die Schattirungen des Gemüthslebens kann nur die menschliche Rede offenbaren, wie

bereits aus den früheren Erörterungen über Wortsprache und Tonsprache sich ergeben hat. Die Mittel des Schauspielers sind hiernach von doppelter, von mimischer und von rhetorischer Art, doch nicht getrennt, sondern in unmittelbarer Zusammenwirkung zu denken. Es sind die Mittel menschlicher Mittheilung im weitesten Sinne. Der Schauspieler wendet sie an, indem er in seiner Leistung den integrirenden Theil eines dramatischen Gedichts, eine fremde Individualität in die Wirklichkeit zu stellen übernimmt; er verwendet dazu also seine eigene gesammte menschliche Persönlichkeit. Größere Selbstverläugnung als von dem darstellenden, wird von keinem Künstler verlangt. Jeder soll, wie es gewöhnlich heißt, aus sich herausgehen, vor Allem der Schauspieler, der nur Untergeordnetes leistet, wenn er in subjectiver Aeußerung stehen bleibt.

Die rhetorischen oder rednerischen Mittel des Schauspielers entsprechen in ihrer Eintheilung den beiden Elementen der Sprache, dem logischen und musikalischen, da jedoch Reden überhaupt etwas Höheres ist als Sprechen, welches jenem zur Voraussetzung dient, so fordert man billig zuerst, daß der Schauspieler unumschränkter Herr seiner Sprachwerkzeuge sei, bevor man die geistige Verwendung dieses Mittels zur Verkündigung des Gedankens von ihm erwartet. Jede Sprache hat ein nationelles Leben, der einzelne Mensch soll diesen Nationalgeist in ihr ungetrübt durch irgend eine der vielen individuellen oder provinziellen Schwankungen, in welchen er sich verliert, zur Erscheinung bringen, er soll ihn von der Färbung des Dialekts, den Rötscher sehr treffend aus dem Lokalgeiste herleitet, befreien. Die allen Dialekten einer Nation zu Grunde liegende Einheit muß wieder aufgesucht werden, die Artikulation, wie sie durch die geschichtliche Basis der Sprache bedingt ist, nicht wie sie durch Abartung sich gestaltet hat, muß ihr Recht erhalten, denn das Gedicht, welches durch den Vortrag lebendige Erscheinung werden soll, hat jene

allgemeine, nicht eine partikuläre Bedeutung. Weil es ein Theil der Nationalliteratur ist, darf es auch in dieser Würde zu scheinen verlangen. So fordert man von einem Schriftsteller, daß er den Forderungen der Grammatik genüge, bevor man den Inhalt seines Werkes in Betracht zieht. Die Lehrsätze der Grammatik, aus geschichtlichem Boden erwachsen, enthalten nun auch die Normen für die Bildung aller Laute aus welchen sich der vorhandene Wortvorrath gebildet hat. Lippen, Zunge, Gaumen, Hals sollen jenem allgemeinen Gesetze, nicht der Willkühr, oder der Bequemlichkeit des Individuums dienstbar sein, und in so vollständiger Weise, daß sich zuletzt wieder ein Zustand der Freiheit herstellt, so daß in jedem Augenblicke, ohne besondre, immer Zeit und Begeisterung raubende Rückerinnerung an das Gesetz, das Werkzeug von selbst seine Schuldigkeit thut, und die Natur dem Geiste nirgends Hindernisse darbietet.

Nunmehr handelt es sich darum, den Inhalt einer Rede mittelst der Sprachwerkzeuge vollständig objectiv werden zu lassen. Der Unterschied zwischen Sprechen und Reden stellt sich dahin fest, daß jenes Mittel hier nun zu besonderem Zwecke verwandt wird, zum Zwecke, die geistige Lebendigkeit eines Individuums zu äußern. Der ausgesprochene, mithin laut gewordene Satz soll auch in seinem Tönen sowohl seinen logischen Inhalt, d. i. den Gedanken, als auch seinen musikalischen, d. i. das Gefühl, das ihn trägt, erscheinen lassen. Diese musikalische Seite des Redens wird bedingt durch die Gesetze des Tons, wovon im Abschnitte von der Musik das Nöthigste gesagt worden, nämlich denen der Höhe und Tiefe, Stärke und Schwäche, und endlich der Zeitdauer. Der Redner, oder hier der Schauspieler, hat zunächst seine eigenen natürlichen Mittel kennen und beherrschen zu lernen; das natürliche Maaß der Tonhöhe, Stärke und Ausdauer läßt sich, richtig erkannt, erweitern, nicht aber umwälzen. Die natürliche Gränze will anerkannt sein, für die Freiheit der Verwen-

dung bleibt noch genug Spielraum übrig. Die Gemüthslage des Sprechenden bestimmt mannigfach Höhe, Stärke, Dauer des Tons. Der Bittende, Warnende, Zürnende, Fröhliche, Zerknirschte, verlautbaren ihren Zustand nur schwach durch den grammatischen Sinn ihrer Worte, in ungleich höherem Maaße durch den Ton, welchen sie ihnen beilegen. Die ärmsten Worte werden unendlich inhaltsreich, ja, ein und dasselbe Wort in erhöhtem Zustande gesprochen scheint ein andres zu sein. Die menschliche Individualität in normalem, d. i. affectlosem Zustande hat ihren nach jenen drei Kategorieen fixirten Grundton, woran sie erkennbar ist. Für den darstellenden Künstler ist derselbe doppelt wichtig, einmal als der seiner eigenen menschlichen Individualität, und dann als der einer von ihm dargestellten Individualität. Je weiter beide auseinanderfallen, desto schwieriger wird die Scala der Nuancen zu bilden sein, welche die wechselnden Affecte der Rolle herbeiführt, und dieser Umstand bestätigt nur, was noch in vielen andern hervortritt, daß nicht jeder Persönlichkeit jede Aufgabe der Darstellung sich aufzwingen läßt. Gleichwohl sind oft große Künstler an diesem Mangel an Selbsterkenntniß, oder an übergroßem Vertrauen zu der Macht des Geistes gescheitert. — Es ergiebt sich bei näherem Eingehen auf das musikalische Element in dem rednerischen Vortrage, daß seine Schwankungen, seine Fähigkeit den Sinn eines Worts zu versinnlichen, hörbar zu veranschaulichen, dem Gefühle des Künstlers ein weites Feld zu seiner Offenbarung eröffnen. Was wir musikalisches Hervorheben einzelner Redetheile nannten, hat Rötscher symbolischen Accent genannt, im Gegensatze zu dem logischen, zu welchem wir nun gelangen.

Die Philosophie der Sprache lehrt, daß jeder Satz mehr oder weniger irgend ein Urtheil enthalte, das wie der Satz selbst nur wieder Theil eines größeren Ganzen, eines umfassenderen Urtheils sein kann. Die Reinheit des Styls ergiebt sich aus dem richtigen Denken unmittelbar, seine Richtigkeit

ist Frucht der logischen Strenge. Zunächst an der Wortstellung wird dies bemerklich, wodurch auch für den Leser jegliches Mißverständniß in den meisten Fällen beseitigt werden kann, wobei jedoch viele Fälle übrig bleiben, die für die logische Thätigkeit des Vortragenden genug zu thun geben. Auch die künstlichste besonnenste Wortstellung, selbst unter Gewalt gegen die Natur der Sprache, vermag, ohne daß ihr der Accent zu Hülfe kommt, häufig nicht das logische Gepräge im Bau des Satzes vollkommen zur Erscheinung zu bringen. Der Gedanke nun verlangt die Schärfung des Tons auf einzelnen Worten zur Hervorhebung ihrer Bedeutung für den Sinn des Ganzen. Dies ist der logische Accent. Er geht nicht nur einzelne Worte, er geht ganze Sätze, als Theile eines aus vielen Sätzen bestehenden Redestücks an. Das musikalische Element der Sprache bietet der logischen Benutzung hier ein weites Feld. Nicht bloß Stärke und Schwäche, sondern Zurückhaltung oder Beschleunigung der Laute, endlich auch Benutzung ihrer Tonverhältnisse nach Höhe und Tiefe dienen der logischen Verständigung. Frage und Antwort trennen sich völlig melodisch. Der eingeschaltete Satz, seiner Natur nach Unterbrechung des causalen Verhältnisses, wird im Ton des Vortrags rein musikalischen Unterschied darbieten. Wir ersehen hieraus, daß bei der Rede sich das musikalische Element der Sprache, obwohl stets vorhanden, dem logischen unterordnet. Der darstellende Künstler ist nun aber kein bloßer Redner; selbst der Declamator oder Vorleser irgend eines dichterischen Erzeugnisses reicht nirgends mit den Vortragsmitteln des Redners aus. Kein andrer Grund hiefür existirt, als daß eine Rede nach ganz andren idealen Prinzipien als ein Gedicht beurtheilt sein will. Die Natur des Gedichts ist nur die künstlerische. Welches Verhältniß die Logik zur Poesie habe, wissen wir bereits; so gewiß die logische Herrschaft die Schönheit eines Gedichts beeinträchtigt, so gewiß wird nun in dem Vortrage des Schauspielers die schöne Lebendig-

keit, ja die charakteristische Wahrheit, wodurch allein seine Aeußerung als wirklich die eigene des von ihm dargestellten Charakters erscheint, verloren gehn, sobald das logische Sprachelement sich hervordrängt. Er wird uns dann Worte sagen, von denen Niemand, wie gerade der vor uns stehende Charakter dazu komme, begreifen wird. Nur aus der innigsten Durchdringung des logischen und musikalischen Elementes wird für die Rede des Schauspielers jene ideale Vollendung hervorgehen, welche sie zum lauten Ausdrucke eines dramatischen Charakters, einer schönen menschlichen Individualität macht. Der Vortrag des Schauspielers ist nur schön, wenn er, auf die beiden angegebenen Grundlagen sich stützend, sich zur künstlerischen Freiheit erhoben hat, welche uns vergessen läßt, daß seine Leistung nur einem künstlerischen Ganzen, dem Werke des Dichters dient.

Ohne Hülfe der Mimik würden die rhetorischen Mittel niemals lebendige Darstellung eines Charakters zu Stande bringen. Ein ganz abstractes Gespräch könnte jener Hülfe allenfalls entbehren, ein solches aber ist kein poetischer, kein dramatischer Vorgang. Wir haben die Fähigkeit der Mimik, ohne das laute Wort sich verständlich zu machen, im vorigen Abschnitte dargelegt. Neben dem rednerischen Ausdrucke auftretend, mit ihm zugleich wirksam, übernimmt der mimische Ausdruck sogleich die Pflicht mit jenem zu einem Ganzen übereinzustimmen, und ihn zu unterstützen. Das Verhältniß zwischen Wort und Gebehrde ist ein sehr zartes; sie bedingen und ergänzen sich gegenseitig so unmittelbar, daß sie, durch die Abstraction getrennt, unvollständig erscheinen, denn Keines ist allein so mächtig, als Beide in der Zusammenwirkung. Die Eigenthümlichkeit der Nationen wie der Individuen bringt mit sich, daß sie bei allen Mittheilungen entweder dem mimischen oder dem rednerischen Ausdrucke ein Uebergewicht verleihen, man begegnet oft Menschen, welche durch eine gewisse Beredsamkeit der Glieder gerade in einer Zeit auffallen,

wo das gesellige Uebereinkommen die Herrschaft des Gedankens über den pathetischen Ausdruck begünstigt. Diese Frucht verfeinerter Civilisation ist Kindern des Südens weniger als denen des Nordens zu Theil geworden, weshalb sie weniger Worte, einfachere Sätze bedürfen, um sie desto reichlicher durch Gebehrden zu commentiren. Bei der dramatischen Darstellung nun wird der einzelne darzustellende Charakter sogleich für jenes Verhältniß von Wort und Gebehrde gewisse Gesetze vorschreiben. Als allgemeiner Grundsatz kann angenommen werden, daß der Eintritt der Gebehrde, als der unmittelbaren Art der Mittheilung den Inhalt des Wortes bereits ahnen lassen müsse. Wir haben symbolische und allegorische Art der Gebehrde unterschieden; die symbolische nun ist die mit dem Worte am Leichtesten und Schicklichsten sich verbindende; die allegorische übernimmt es schon den Inhalt selbst gleichsam zu malen, und wird leicht über die Gränze der Idealität hinaus in das Reale sich allzusehr vertiefen, so daß sie für Darstellung des Komischen noch am Ersten, obgleich auch hier mit Vorsicht zugelassen werden mag. Die Leidenschaft, an sich die Herrschaft des Gedankens unterbrechend, verlangt die Heftigkeit der Gebehrde zu ihrem Ausdrucke. Was aber im recitirenden Drama in dieser Hinsicht angewandt werden darf, ist immer ein ungleich geringeres Maaß als die reine Pantomime gestattet.

Die Kunst der dramatischen Darstellung hat in ihrem geschichtlichen Verlaufe gewisse unverletzliche Normen für die Gebehrde des Schauspielers herausgebildet, und überliefert. Man pflegt dies, wie in allen Künsten, „Schule" zu nennen; die angelernte Form für bestimmte immer wiederkehrende, weil dem Kreise der allgemeinen menschlichen Zustände entnommene, Situationen erspart dem Schauspieler bis auf gewissen Grad eigene Produktionskraft, das Herkommen dichtet für ihn. Sehr entschiedener Beruf, geniale Schöpfungskraft gehören dazu, um jene Bedingungen bis zur Gestaltung eines

freien künstlerischen Styls zu überwinden. Bei den verschiedenen Völkern ist das erwähnte Herkommen von nationeller Eigenthümlichkeit bedingt. Der französische der englische Schauspieler haben, wie in der Behandlung des rhetorischen Theils, so auch in der des mimischen gewisse geschichtliche Vorschriften überkommen, durch welche erst die Individualität sich Bahn machen muß, um den Landsleuten zu gefallen. Am Freiesten hat sich eine kurze Zeit lang solchem Regelzwange gegenüber Deutschland, als seine poetische Literatur in Blüthe stand, bewahrt. Wenn das dem Gedicht gemäße Einverständniß von Rede und Gesten des Darstellers zu Stande kommen soll, so muß, was freilich wieder in allen Künsten gilt, die Schule, die Theorie nicht weiter ihre Macht ausdehnen, als bis zur Unterwerfung aller natürlichen Bewegungen des Individuums unter den freien Willen und Geist des Darstellers. Am Meisten gilt dies von dem unmittelbarsten sichtbaren Ausdrucksmittel für alle psychische Vorgänge, nämlich von dem Antlitz. Liebe und Haß, Zorn, Neid, Verachtung, sprechen sich in den Veränderungen des Antlitzes am Schnellsten und Deutlichsten aus. Die Kunstgeschichte lehrt uns, daß man hierüber dereinst anders dachte. Die griechische und deren Abglanz, die römische Tragödie und Komödie ersparte dem Darsteller diesen wichtigsten Theil der Darstellung durch die Tyrannei der Masken, wodurch der tragische wie komische Charakter in seiner Erscheinung stereotypirt, der Darsteller, wie es scheint, zur Maschine gemacht wurde. Scenen, auf Verwechslung ähnlicher Personen gegründet, wie die Menächmen, konnten freilich unfehlbar besser bei solchen äußern Mitteln als gegenwärtig gelingen. Die italiänischen Masken des Arlechino u. s. w., die Riccoboni von den alten Römern abstammen läßt, lassen, da sie für Pantomime geschaffen sind, und deren Hauptreiz lediglich von bewundernswürdiger Gelenkigkeit der Arme und Beine abhing, sich wohl nicht aus demselben Gesichtspunkte wie die antiken Masken betrachten.

Für unsre heutige Vorstellungsweise bleibt es räthselhaft, wie die aus einem großen bemalten Kopfe von Baumrinde oder Holz gar durch eine Schallröhre hervordringende Rede einen irgend erhabnen, ja schönen Eindruck habe gewähren können. Und räthselhaft für uns ist ja so Vieles, das uns von den alten Schriftstellern über den Kunstzustand des Alterthums erzählt wird.

Die hier aufgezeigten Mittel menschlicher Mittheilung und daher auch äußerlicher Darstellung, in ihrer Totalität erfaßt, machen dem Menschen es möglich, das individuelle Phantasiegebilde des Dichters, den einzelnen in Thun und Leiden ihm vorschwebenden idealen Charakter in die Wirklichkeit hinzustellen. Die Worte des Dichters, nebst allen Nebenbemerkungen über Tracht, Bewegung u. s. w. was sind sie zusammen Andres, als abstracte Zeichen, bestimmt aus dieser Fessel befreit zu idealem Leben wieder erweckt zu werden? Dieses ist die künstlerische Aufgabe des Schauspielers, und das dramatische Gedicht, als Ganzes betrachtet, die Aufgabe der sämmtlichen dazu erforderlichen Schauspieler, welche ihrerseits wieder wir als Ganzes zu betrachten haben, da mit der Virtuosität des Einzelnen für ein ideales Gelingen der gesammten Kunstleistung noch nichts genützt ist. An dieser Virtuosität, der gern bewunderten Einzelfertigkeit scheitert die wahre Bedeutung der darstellenden Kunst; denn nur allzuschnell führt sie herbei, daß der Darsteller den Zweck verfolgt, sich selbst flüchtigen Ruhm anstatt dem Werke des Dichters sein Recht zu verschaffen. Es entspringt daraus, was Schröder in seinen inhaltschweren Anmerkungen zu Riccoboni's Vorschriften über die hier besprochene Kunst (jener Sammlung von Erfahrungssätzen unvergänglichen Werthes,) beklagt, nämlich der in früherer Zeit, wie dort behauptet wird, unbekannte Mißbrauch, mehr mit den Zuschauern als mit den Mitwirkenden zu sprechen, — eine Klage über die wachsenden Verirrungen der darstellenden Künstler, die seit jener Zeit in

den Schriften aller Stimmberechtigten sich wiederholt hat, bis zuletzt ein neuerer Lyriker, C. v. Holtei, eben diese Klage in den bitteren Reim gefaßt hat: „Sie wurden berufen, den Kunstaltar zu weihn, und sitzen auf den Stufen mit dem Gewerbeschein.“ Ein harter Spruch, anwendbar auf alle Künste, auf das allgemeine Geschick des schönen Ideals unter Verhältnissen, wo die Poesie sich ihrer wahren Bedeutung dadurch verlustig macht, daß sie sich zuletzt in praktischer Fertigkeit verliert. Wie sollte da die darstellende Kunst, deren Wesen die Aufopferung mehrer Einzelnen für ein ideales Ganze fordert, nicht unter jener Gewerbmäßigkeit, die man mit dem Namen „Routine“ beschönigt, eben so viel als die übrigen Künste zu leiden haben?

Es bleibt noch übrig, die darstellende Kraft insofern, als sie an einer andern Kunst denn der Poesie Antheil hat, zu betrachten, und zwar ist es die Musik, deren Ausübung eben so sehr vom Standpunkte der Reproduktion, als, wie oben geschehn, von dem der Produktion gewürdigt sein will. Denn der producirende Tonkünstler umfaßt in seiner Phantasie ein so reiches Tongebilde, daß er sich begnügen muß, es durch abstracte Zeichen zu fixiren, indem er als Einzelner nicht unmittelbar dem leiblichen Ohre darbieten kann, was seine Phantasie ihn hören läßt. Nichts ist in der That häufiger als die Klage der Komponisten, daß auf dem Wege aus dem Gemüthe bis in die starre Notenschrift so viel verloren gehe. Dieser Verlust möchte nun durch die Ausführenden ergänzt werden. Wirklich haben, wie man sogleich sieht, Tondichter eine gewisse Aehnlichkeit mit dem dramatischen Dichter. Die Tonreihen, die jener übereinander baut, sind Charaktere, wie sie der Dichter zum dramatischen Ganzen verknüpft. Sie wirken nach harmonischen Grundsätzen mit einander zusammen auf den Hörer ein, der sie als künstlerisches Ganzes auffaßt, und freilich um so leichter, je mehr das Gepräge des Ganzen von einer einzelnen Tonreihe, der die andern nur dienen, ab-

hängt. Bei Tonstücken rein lyrischer Natur genügt in der That dieses Uebergewicht der einzelnen Melodie; die bedeutenderen sind lyrischen Dramen vergleichbar; solche, wie etwa ein Haydn'sches Quartett, verlangen von den Ausführenden ähnliche Vollendung in der lebendigen Darstellung des Einzelnen, und im Zusammenwirken, wie sie der dramatische Dichter von den Schauspielern verlangt. Obgleich nur an die Hörbarkeit gewiesen, will das Ideal des musikalischen Komponisten wie eine lyrische Handlung beurtheilt sein. Verbinden sich seine Noten mit Worten, so ist dieses Nebeneinander verschiedener Charaktere um so leichter aufzufassen, und tritt endlich dadurch, daß sich mit der Hörbarkeit die Sichtbarkeit verknüpft, nämlich in der Oper ins volle Licht. Der Opernsänger übernimmt die Pflicht des dramatischen Darstellers, nur mit der Maaßgabe, daß seine Rede Gesang ist, wodurch dem musikalischen Element der Sprache von selbst der Vorrang vor den andern, oben näher angegebenen Darstellungsmitteln eingeräumt wird. Noch deutlicher als im recitirten Drama tritt das Bedürfniß des genauen Ineinander- und Zusammengehens der einzelnen Leistungen in der musikalischen Sphäre hervor, weil die Verletzung der Harmonie sogleich das Wesen der Musik aufhebt, und sinnlich genommen sich empfindlicher als dort bestraft. Wie dort aber hat die Neigung der Darstellenden die Subjectivität hervorzudrängen der Eitelkeit der Virtuosität Vorschub geleistet, und das Ideal des musikalischen Drama's im Verlaufe seiner Geschichte gekränkt. Virtuosität bedeutet daher hier gar nicht mehr Tüchtigkeit des Einzelnen um für das Ganze erfolgreich mitzuwirken, sondern die zur Fertigkeit gesteigerte Fähigkeit durch Lösung ungewöhnlicher Zumuthungen an die Einzelkraft zu überraschen, zu interessiren. So hat denn überall die darstellende Kunst durch nichts so vielen Schaden erlitten, als durch die zur subjectiven Ueberschätzung herabgesunkene Begeisterung für das zu reproducirende Kunst-

werk, denn Selbstsucht erzeugt überall Willkühr, und diese hebt alle reproducirende oder darstellende Fähigkeit auf.

Will man die Kunst der Reproduktion nicht als gemeinsame Aufgabe Vieler, sondern an ein Individuum geknüpft wissen, so mag sie am Ersten durch den künstlerisch begeisterten Dramaturgen oder Musikdirektor repräsentirt werden. Den schaffenden Dichter oder Komponisten vertretend, übernimmt er als Einzelner die Reproduktion des fremden Werkes, um das einige Ideal, das zu seiner lebendigen Aeußerung einer Mannigfaltigkeit darstellender Kräfte bedarf, nicht der organischen Einheit verlustig gehen zu lassen. Während Buchstabenschrift oder Partitur nur abstracte Vermittler zwischen dem Ideal und dem lebendigen Kunstwerk waren, ist dann ein lebendiger Träger des Ideals vorhanden, und die Vermittelung zwischen dessen Schöpfer, und denen, welche es zuletzt verwirklichen, nunmehr selbst eine lebendige geworden. Dennoch ist der Weg, den durch die gesammte Darstellungskunst hindurch das Ideal zurücklegen muß, um zur Wirklichkeit zu gelangen, immer ein sehr weiter, und wird daher die von der Aesthetik stets und überall hervorgehobene Differenz zwischen Ideal und Wirklichkeit unter solchen Bedingungen schärfer hervortreten lassen, als z. B. bei der bildenden Kunst, oder bei der epischen Dichtkunst der Fall ist, wo Schöpfung und Darstellung mit einander unmittelbar verknüpft sind.

X.

Schluß.

Die einzelnen Künste, deren gegenseitiges Verhältniß und wesentliche Unterschiedenheit, deren gemeinsamer Bezug

auf die alle erleuchtende Idee des Schönen bisher entwickelt worden ist, existiren in der Wirklichkeit neben einander, nachdem sie ihren geschichtlichen Entwickelungsprozeß durchlebt, und ihre ideale Blüthe zu verschiedenen Zeiten, bei verschiedenen Völkern erreicht haben. Sie haben einen unermeßlichen Vorrath von Werken erschaffen, der sich täglich vermehrt, da keine einzige derselben als untergegangen zu betrachten ist, oder überhaupt nicht mehr ausgeübt würde. Zu diesem Vorrathe nun hat das lebende Geschlecht ein Verhältniß, das man kein rein künstlerisches nennen kann; es ist das durch die gegenwärtige Bildung der menschlichen Gesellschaft und die gemischten in deren Folge an den Einzelnen gestellten Forderungen nothwendig begründete Verhältniß. Wo sich wahre Begeisterung, der Schlüssel künstlerischen Verständnisses nicht findet, bleibt noch das Interesse übrig, welches seiner Natur nach ein sinnliches oder ein wissenschaftliches sein kann. Das erste ist das aufrichtigere, es scheidet das dem subjectiven Genusse Unbrauchbare ohne Weitres aus, und benutzt das Uebrige als Unterhaltungs- und Zerstreuungsmittel. Das zweite, das wissenschaftliche Interesse täuscht sich leicht selbst, denn anstatt ein rein theoretisches, d. i. ein philosophisches zu sein, spaltet es sich dadurch, daß es entweder in technischer Untersuchung stehen bleibend grammatische, physikalische, oder mathematische Forschung an die Stelle der ästhetischen schiebt, oder daß es ein historisches wird, wo es denn leicht die Kunsterzeugnisse von Jahrhunderten anstatt zu lebendigen Stimmen ferner Bildungsepochen der Menschheit, zu todtem Stoffe für das Gedächtniß macht. Solche Gelehrsamkeit kann zu großem Ansehen gelangen, ohne doch ein andres Verdienst um die Mit- und Nachwelt, als das der Zureichung von Hülfsmitteln in sich zu schließen. Wahrhaft historisches Wissen von der Kunst ist aber das ästhetische Wissen selbst, denn ohne jenes bleibt dieses durch subjectives Wohlgefallen oder Mißfallen, durch wechselnden Sinnenreiz bestimmt. Nur soll

der Einzelne sich nicht mit der Hoffnung täuschen, in den Besitz dieses gesammten lebendigen Wissens zu gelangen, glücklich genug ist er, wenn das Ideal einer einzigen Kunst in ihm lebendig wird. Die Zersplitterung heutiger Bildung, herkömmlicher Antheil an chaotisch einander durchkreisenden Richtungen führt herbei, daß man jene Ueberfülle des im Gedächtnisse aufgenommenen ganz abstracten Stoffs für ästhetische Intelligenz nimmt. Studium, nämlich die wirkliche Ausübung einer einzigen Kunst, deren Ideal der Individualität das gemäßeste ist, wird aber stets der nothwendige Ausgangspunkt für die ästhetische Bildung bleiben. Das Eindringen in die Geheimnisse einer besondren Kunst leitet unmittelbar zu der Wissenschaft von deren besondrem Entwickelungsgange, und deren Bedeutung für die allgemeine Idee des Schönen. So wird diese Idee selbst Eigenthum des Geistes, während ohne jenen praktischen Ausgangspunkt nur das leere Wort in das Gedächtniß einkehrt, sein Inhalt aber nicht den Geist belebt, und daraus nur jene ästhetische Anempfindelei, das Prunkgewand der Lüge und Eitelkeit gewonnen wird, wovon Hellas in seiner Blüthezeit eben so wenig als das Mittelalter etwas wußte. Die wahre Kunstfreude muß das Herz erfüllt haben, bevor das Wissen von irgend einer Kunst oder von dem organischen Zusammenhange aller Künste gedeihen kann.

Alles Kunstleben beruht auf der Gegenseitigkeit des Gebens und Empfangens. So lange ein Volk von dem Genius der Kunst durchdrungen ist, zeigen alle Erscheinungen und Wirkungen eine solche Gegenseitigkeit, erst wenn die Wissenschaft sich neben der Kunst selbstständig ihre Wege bahnt, erfolgt eine Spaltung, erfolgt das Mißverständniß zwischen Gebern und Empfängern. Die Vereinzelung der Glieder der Gesellschaft häuft solche Mißverständnisse. Es tritt vor allen Dingen der Uebelstand ein, daß Kunstfreude, Genuß dennoch begehrt wird, ohne daß die Empfänger dieselbe zu verdienen etwas beitragen, vielmehr dieselbe eben nur überkommen wol-

len, ohne eigne Opfer. Das Kunstwerk soll nun die selbstempfundne Leere und Gleichgiltigkeit durch seine Macht überwinden, und wird, weil es dies seiner Natur nach nicht vermag, angeklagt, statt daß die Ankläger zuvor sich selbst über das Maaß ihrer eignen Schuld prüfen sollten. Die moderne Welt liefert unausgesetzt Beweise dafür. An Volksfesten, dem unmittelbaren Ausdrucke nationeller Freude arm, stellt sie in ihren Kunstanstalten die Differenz zwischen Kunst und Leben in helles Licht, indem sie sich begnügt, dem neugierigen Blicke einer unthätigen Menge Kunstwerke gegenüberzustellen, welche, dieser fremd, zwar zu deren Sinnen, aber zum Gemüthe von nur Einzelnen sprechen. Was man Bildung nennt, hat dieses Mißverhältniß in vielen Fällen nur in so weit beseitigt, als wenigstens das Interesse, — wir haben dessen verschiedene Schattirungen oben angegeben, — an die Stelle gedankenloser Neugier getreten ist, aber von ihm bis zur Kunstfreude ist noch eine weite Kluft.

Es ist oben angegeben worden, auf welchem Wege die ästhetische Erziehung das vorhandene Mißverhältniß zwischen Kunst und Leben auszugleichen sich bestreben solle, und zwar indem sie von der Selbstausübung einer einzelnen Kunst ausgehe. Dieses Mittel ist in der That für das Individuum das wirksamste von allen, ohne daß es dem Verhältnisse zwischen der Kunst und dem Volksleben wesentlich nützen könnte. Im Gegentheile vermehrt es unstreitig die Vereinzelung, während die Gesammtheit neue Belebung ihres künstlerischen Zustandes nur von Verjüngung des Volkslebens erwarten kann. Jene Art der Mitthätigkeit im Kunstleben, die auf der Ausübung beruht, hat in der modernen Bildung eine für deren Schicksale genug wichtige, um hier beleuchtet zu werden, und in allen einzelnen Künsten bemerkliche Erscheinung erzeugt, welche in der That zwischen Künstler und Volk eine andre Art der Vermittelung, als die der Kritik gewährt: wir meinen den Dilettantismus.

Wie wichtig das dilettantische Kunstreiben für den gegenwärtigen Stand der Bildung geworden sei, kann Jedem schon das von Göthe entworfene genaue Schema zu seiner Beurtheilung lehren; es zeugt von der reifsten Erfahrung, schärfsten Beobachtung, und weiset auf das verschiedene durch den Charakter der verschiedenen Künste bewirkte Gepräge des Dilettantismus hin. Das Wesentlichste, das hier in Betracht kommt, ist, daß der Dilettant das Opfer seines ganzen Lebens an das Kunstideal scheut, und daher entweder dasselbe nicht in sich zur Reife bringt, oder bei seinem durch entgegengesetzte Ansprüche wechselvoll bewegten Leben des Stoffs, woran die künstlerische Arbeit das Ideal zur Wirklichkeit zu bringen hat, nicht Herr werden kann. Unzählige Mißgriffe sind Folge davon, sämmtlich auf jene beiden Momente, je nachdem das Kunsterzeugniß vom theoretischen oder praktischen Gesichtspunkte aus betrachtet wird, zurückführbar. Der Künstler, der ächte Kenner lassen sich weder durch vereinzelte Blitze der Inspiration, noch in andern Fällen durch blendende sinnliche Wirkungen irre machen; was sie vermissen, ist der stetige Ausdruck der freien Persönlichkeit, weil der Dilettant bei aller stets wiederkehrenden Neigung egoistisch genug, in seinem Leben andren als dem Kunstideale zu entsagen nicht vermochte, und nun, sowie er mit diesem verkehrt, unfrei ist. Die gegen Dilettanten geübte Nachsicht täuscht sie doppelt über sich selbst, und straft sich, wenn in ihnen der Wunsch erwacht, ihr Werk als freies Kunstwerk gewürdigt zu sehen. Wir könnten dies an Poesie, Musik, Malerei, wenn es dessen bedürfte, nachweisen; die verschiedenen Arten der Erscheinung ändern aber in der Sache nichts, die Ursachen der Mängel sind überall dieselben. Daß die reproducirende Kunst, weil sie sich statt an die offene Natur, an das vorhandene Kunstwerk lehnt, dem Dilettanten ungleich mehr als die producirende sich ergiebig erweisen müsse, ist leicht einzusehen; und da wir die Reproduktion oben als einen Uebergang zur Kritik bezeichneten,

auch dies, daß der Dilettant, insofern er zur rechten Zeit zur Selbsterkenntniß gelangt, vor Andern zum wahren Verständnisse vorhandener Kunstwerke, zu deren theoretischer und ästhetischer Kenntniß sich aufschwingen wird, ja, wir mußten oben den Dilettantismus als nothwendige Voraussetzung, als erste Stufe zu diesem Verständnisse gelten lassen. Er geht bei solcher Resignation in ein höheres Gebiet des Geistes über, wo die ihm vorgeworfene Halbheit verschwindet, weil er in das Gebiet der Wissenschaft aus dem der Kunst eine Fülle concreten Stoffs herüberbringt, die sonst der Philosoph zum Schaden seines eignen kritischen Urtheils entbehren würde. Weil alle Wissenschaften das philosophische Band verknüpft, so ist es dem philosophischen Gedanken den positiven Stoff irgend einer Wissenschaft von selbst ungleich mehr als den der Kunst zu durchdringen erleichtert. Fehlt hier jene das wirkliche Erleben des Ideals vermittelnde Bedingung, so verharrt auch der Gedanke in leerer Abstraction. Ganz ernst mag wohl auch Göthe sein bekanntes ironisches Paradoxon: „Wer Euch am Strengsten recensirt? Ein Dilettant, der sich resignirt“ nicht gemeint haben, da sein eigner Dilettantismus in Zeichnenkunst und Naturwissenschaft bei allgemeiner literarischen Würdigung als entschieden bedeutungsvoll für seine dichterische Natur angesehen werden muß. Aber auch in andrer Hinsicht kann der Dilettantismus für das Kunstleben förderlich sein, und jene Vermittelung des herben Gegensatzes zwischen Ideal und Wirklichkeit vollziehen. Er führt die Vereinigung der in der Zersplitterung des praktischen Lebens Getrennten durch das Ideal selbst herbei, indem die äußerliche Förderung der Kunst ihnen Zweck wird, und solchergestalt die eingebrochene Trennung der Idee des Schönen von der des Guten sich aufzuheben beginnt. Die Association, in allen Sphären menschlicher Thätigkeit sichtbar, giebt Zeugniß von dem Drange, den Nachtheilen egoistischer Vereinzelung zu begegnen, eine geschichtlich zu bedeutend gewordene Erscheinung, als daß nicht die

Hoffnung auf einen idealen Zustand des Gemeinlebens daran sich knüpfen sollte.

Was wir hier zum Schutze des von der Philosophie stets gescholtenen Dilettantismus angeführt haben, läßt sich durch die Hinweisung, daß er keineswegs in der Kunst sondern auch in der Wissenschaft existirt, vermehren. In ihm manifestirt sich jederzeit der Uebergang; er rechtfertigt sich in der Geschichte der Menschheit durch den Blick auf die an Uebergängen unendlich reiche Natur, die wie die Menschheit ein Ganzes ausmacht. So wenig wir den Uebergangsgeschöpfen in der Lehre vom Naturschönen das Lob der Schönheit zusprechen konnten, eben so wenig kann der Dilettant es für seine Erzeugnisse in Anspruch nehmen, wohl aber das Verdienst der Vermittelung zwischen Gegensätzen, wofür im Reiche der concreten Erscheinungen der abstracte Verstand so gern Repräsentanten aufsucht, und wird, philosophisch betrachtet, daher unter der Idee des Guten inbegriffen werden. Der Dilettantismus in der Wissenschaft ist noch schwerer als der in der Kunst zu erkennen, weil die wissenschaftliche Thätigkeit, unendlich mannigfaltiger als die künstlerische, Vieles, das auf der Gränze reiner Praxis steht, in sich befassen muß, was denn insbesondre, sobald von angewandter Philosophie es sich handelt, zum Vorscheine kömmt. Die wenigen Hauptsysteme in der Geschichte der Philosophie, wie tausendfältig sind sie durch philosophische Leistungen, welchen mehr dichterisches als philosophisches Talent, oder gar Begeisterung für einen bestimmten praktischen Zweck zum Grunde lag, vermittelt!

Unsre Auffassung des Dilettantismus erhebt ihn zu einem Phänomen des Grundtriebes heutiger Bildung, des [illegible] zur Aufhebung von Gränzen und Unterschieden sowohl im menschlichen Wissen als im Können. Unstreitig leidet hierunter die tiefere Entwickelung der Individualität, welche wir oben an die freie Selbstbeschränkung gebunden fanden. Künstlerische und wissenschaftliche Erzeugnisse zeigen sich bereits in

ihrem äußerlichen Gepräge verwandter als in unlängst vergangenen Perioden; was bei den Kunstwerken aller Gattungen an ächter Ursprünglichkeit vermißt wird, kann nur, insofern man auch den Gewinn geschmackvoller Form in andern menschlichen Hervorbringungen in Anschlag bringt, zum Tadel berechtigen; ja, es wiederholt sich jene Richtung nach Ausgleichung und Vermittelung, — eine nothwendige Folge allgemeiner Ausbeutung des einst Wenigen zugänglichen gelehrten Wissens, — sie wiederholt sich in dem Verschwinden auch nationeller Unterschiede bei wachsendem Völkerverkehr. So viele Verirrungen aus jenem Triebe, in die Breite statt in die Tiefe zu gehen, entstanden sind, so feindlich auch die Philosophie der mit eitler Glanzsucht immer verknüpften Oberflächlichkeit und einer die poetische Armuth oft verkleidenden praktischen Geschicklichkeit entgegentreten muß, weil sie die ewigen und heiligen Rechte der Kunst zu schützen übernimmt, so fordert doch ebenfalls die geschichtliche Nothwendigkeit des von dem Ideal erlittenen Umschwunges unweigerlich ihre wissenschaftliche Anerkennung. Die Ausbildung der Individualität bis zum Selbstbewußtsein in der Culturgeschichte Europas liegt jenem Umschwunge zum Grunde, der die Produktionskraft mehr der Masse als dem Individuum zulegt, und deutet in ihrem Streben zur Association, woraus freilich die angeführten Gebrechen entspringen, nur das Streben nach weitrem geschichtlichen Fortschritte an. Die üblichen Klagen über die Kunstgegenwart gehen aus Mißverständniß der historischen Aufgabe der Kunst neben der Enttäuschung subjectiver Wünsche hervor. Wer von einem Untergehen der Kunst im weiteren, besondrem Sinne spricht, hat überhaupt ihre weltgeschichtliche Bedeutung, ihre organische Consequenz nicht begriffen. Irgendwo auf dem Erdenrunde herrscht jederzeit Triebkraft des Frühlings; eben so sprießen die Keime der Poesie irgendwo, wenn ein andres Volk ihren Untergang im reflectirenden Bewußtsein bereits beklagt. Und dennoch wieder er-

Königliche Bibliothek Berlin

stirbt eigentlich die Poeſie auch bei dem einzelnen Volke niemals, ſondern birgt ihre Keime nur im Schooße der Geſchichte, deren göttlicher Geiſt ſie wieder wecken wird. Wie für den Einzelnen ſo für das Geſchlecht ſind Kunſt und Wiſſenſchaft nur Mittel, Geſchichte aber Zweck, welchen die Wiſſenſchaft zu nennen, und zu deuten, immer wieder aufgefordert wird. Weder indem ſie ſich mit der Kenntniß von der Vergangenheit begnügt, noch indem ſie ſich eitlen Schlüſſen oder phantaſtiſchen Zukunftsträumen hingiebt, ſondern indem ſie die Gegenwart mit der Idee der Liebe erleuchtet, vermittelt ſie ſich ſelbſt mit der Kunſt und der Geſchichte, ſichert der Vergangenheit den verdienten Dank und blickt getroſt und vertrauensvoll in die Zukunft.

Berichtigungen.

S. 6. Zeile 16 v. oben lies: „metaphyſiſch" ſtatt: „methaphyſiſch."
— 23. — 7 v. — das Wort „leicht" fällt weg.
— 56. — 13 ſoll der ganze Satz alſo heißen: „dann erſt zerlegt es die Subſtanz in die in ihnen geſetzten Unterſchiede, ihre Accidenzien, zunächſt ihren Stoff und ihre Form."
— 81. — 10 v. oben: iſt einzuſchieben hinter: „leidende" das Wort „Vernunft."
— 82. — 18 v. oben: ſtatt „ihr" lies: „ſie."
— 95. — 14 v. — ſtatt „eben" lies: „oben."
— 113. — 4 v. unten: ſtatt „die" lies: „der."
— 130. — 11 v. — ſtatt „wenn" lies: „daß."
— 133. — 7 v. — „nicht" fällt weg.
— 225. — 8 v. — „der" fällt weg.
— 246. — 2 v. — ſtatt „alle" lies: „alte."
— 311. — 4 v. — ſtatt „VI" lies: „IV."
— 316. — 2 v. oben: iſt einzuſchieben nach: „entſtehen" das Wort „zu."
— 432. — 1 v. unten: iſt einzuſchieben nach „Unterſchiedenheit" das Wort „wie."

Staats-
Bibliothek
Bamberg

BSB Bayerische StaatsBibliothek
MDZ Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Kahlert, August,

System der Aesthetik

Leipzig 1846
Bamberg, Staatsbibliothek -- Ph.o.136
urn:nbn:de:bvb:12-bsb11760154-9